لورون جيني

إستراتيجية الشكل

نظرية التناص في الثقافة العالمية

ترجمة: نور الدين محقق



إستراتيجية الشكل

نظرية التناص في الثقافة العالمية

♦ لورون جيني

♦ استراتيجية الشكل

♦ تقديم وترجمة: نور الدين محقق

♦ الطبعة الأولى 2015

♦ الناشر: دال للنشر والتوزيع

سورية - دمشق - ص.ب: 29170

هاتف: 00963 936 092496

البريد الالكتروني: n_hammdan@yahoo.com

لورون جيني

إستراتيجية الشكل

نظرية التناص في الثقافة العالمية

تقديم وترجمة

نور الدين محقق



تقديم

حين قرأت هذه الدراسة المتعلقة بمجال التناص لأول مرة أثارتني كثيراً بعلميتها الرصينة و بدّقتها المتناهية في ضبط مصطلح التناص و تشييد معالمه و تحديد كل مكوناته . وهو الأمر الذي دعاني إلى اعتمادها في كثير من الدراسات العلمية التي كتبتها خصوصاً ما تعلق منها بالسرد العربي قديمه وحديثه . و قد ظلت الرغبة حاضرة في القيام بعملية ترجمة هذه الدراسة القيمة إلى اللغة العربية، خصوصاً و أنه في حد علمي لا وجود لترجمة لها في هذه اللغة .

و لعل من أهم الأسباب التي حدت بي إلى اختيار موضوع التناص، يرجع أساساً إلى الموقع المتميز الذي أصبح يحتله هذا المفهوم في حياتنا الأدبية، حيث أصبحنا نلاحظ حضوره المكثف في أغلب الدراسات النقدية التي تنجز حديثاً، خصوصاً بعد أن انفتحت الدراسات السيميائية على ما وراء النص، واعتبرته مجالاً خصباً يجب دراسته والبحث في خباياه، على أساس أنه يشكل ذاكرة حية، فيها تتلخص مجمل حيوات النص، السابقة عليه من جهة أولى، والمساعدة على تكوينه من جهة ثانية، لاسيما بعد أن تبين للجميع، انطلاقاً من جوليا كريستيفا، على أن النص ليس بنية مغلقة كما نادت بذلك البنيوية السوسيرية في بدايتها، وإنما هو نص مفتوح على التاريخ والمجتمع، نص لا بكارة حقيقية له سوى البكارة المتمثلة في إبداعيته.

ومن ثمة، فقد بدأت عملية البحث عما سأقدمه في هذا المجال الأدبي، إلى أن عثرت على هذه الدراسة القيمة التي تتحدث عن مفهوم التناص بشكل دقيق، مُعرّفة به من جهة أولى وموضحة لخفاياه ومتطرقة لتاريخيته الأدبية من جهة ثانية، ومما شجعني على الرغبة في ترجمتها هو أن أغلب الباحثين العرب المهتمين بالدراسات السيميائية بصفة عامة،

وبالتناص بصفة خاصة، يشيرون إليها ويعتمدون على ما ورد فيها من آراء، في دراساتهم، خصوصاً وأنها تكاد تحيط بجمل القضايا الأدبية المتعلقة بهذا المفهوم، الذي ملأ الدنيا وشغل الناس، ولاسيما أيضاً وأن هذه الدراسة قد اعتمدت في تناولها لمفهوم التناص على مفاهيم سيميائية لها علاقة وطيدة باللسانيات الحديثة التي منحت للحقل النقدي العلمي دقة المفاهيم وأدوات الاشتغال الدقيق. أما فيما يتعلق بالخطوات المنهجية التي اعتمدتها في إنجاز هذه الترجمة فهي على الشكل التالي:

لقد تم أولاً التعرف على هذه الدراسة عن قرب ومحاولة الاقتراب من عالمها، وإن لم يكن هذا العالم غريباً كلياً لهذا فقد قرأتها مرة تلو الأخرى، حتى شعرت أن لدي القدرة الأولية لاختراقها ونقلها من لغتها الأصلية التي هي اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية، ولقد تمت هاته العملية أولا بشرح كلماتها المجهولة بالنسبة لي، مستعيناً في ذلك بالمعاجم الخاصة باللغتين معاً، ثم بعد ذلك انتقلت إلى محاولة ضبط معاني الفقرات، لأصل بعد هذا إلى محاولة ضبط المعنى الكلي للفصول، كل فصل على حدة، لأتوصل أخيراً للسيطرة على النص بأكمله.

و لقد اعترضت طريقي، صعوبات متعددة، تتمثل أولاً في صعوبة اللغة التي كتبت بها هاته الدراسة، فهي لغة قد حاولت أن تجمع بين الإبداعية الذاتية وذلك باعتمادها على الصور التشخيصية (تشبيهات – استعارات) دون أن تتخلى عن كونها لغة علمية واصفة، باعتبارها تمثل دراسة علمية لمفهوم التناص، مما دفعني في ترجمتي لها لمراعاة الوظيفة الاستعمالية للغة من جهة، ولوظيفتها الرمزية أيضاً من جهة أخرى. فإذا كانت الوظيفة الأولى تكاد تنحصر في تأدية أو في تحقيق عملية التواصل فإن الوظيفة الثانية تتعدى ذلك لتساهم في خلق جمالية للغة المستعملة، ومن ثمة فهي تحقق لها أيضاً أدبيتها بالمعنى الذي أعطاه لها الشكلانيون الروس. هذا دون أن ننسى أن بين هاتين الوظيفتين، كما يذهب إلى ذلك، الباحث عبد الوهاب حفيظ "يوجد تداخل هام ومعقد، فكلا الوظيفتين تقتضي تمثل النص المترجم تمثلاً مدركاً لخصائصه البنيوية الكلية وتمثيله في لغة قادرة على تجسيد هذه الخصائص إلى أقصى درجات التجسيد المتاحة"[1] وهذا الأمر هو ما رغبت في توفره في ترجمتي هاته، وسعيت جاهداً لتحقيقه فيها.

إضافة إلى هذا ، فقد اصطدمت أيضاً ، شأن كل مترجم ، بقضية المصطلح ، وهنا فقد حاولت أن ألتزم قدر الإمكان ، بالترجمات العربية المعروفة للمصطلحات اللسانية والنقدية المتواجدة في صلب هذه الدراسة حتى يسهل على القارئ التعرف عليها وإدراك معانيها دون عناء كبير ، ومن هنا فقد استعنت في هذا الصدد بالدراسات العربية التي أنجزت في الحقل السيميائي بصفة عامة ، وفي حقل التناص بصفة خاصة[1] والحق يقال أني استفدت منها كثيراً ، وإن لاحظت

---

(1). على سبيل المثال المؤلفات التالية :

- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي ط 1. 1985.
- محمد مفتاح : دينامية النص [تنظير وإنجاز] المركز الثقافي العربي ط 1 ،1987.
- سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي [النص والسياق] المركز الثقافي العربي ط 1. 1989.
- سعيد يقطين : الرواية والتراث السردي [من أجل وعي جديد بالتراث] المركز الثقافي العربي ط 1 . 1992.
- سعيد علوش : عنف المتخيل في أعمال إميل حبيبي ، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع ط 1 . 1986.

أنها في كثير من الأحيان لا تتفق على ترجمة واحدة لمصطلح بعينه، وفي هذه الحالة كنت ألجأ إلى اختيار الترجمة الأكثر ذيوعا من غيرها لذلك المصطلح والأقرب للدلالة عليه.

أخيراً أتمنى أن تكون ترجمتي هاته لهذه الدراسة العلمية المتعلقة بالتناص مفيدة للقارئ العربي.

◆ بشير القمري، شعرية النص الروائي - شركة البيادر للنشر والتوزيع ط 1 .1991.

مدخل

عرفت الدراسات الشعرية (poétiques) الحديثة تقدماً مُطرداً، جعلها تحقق إنجازات هائلة في دراستها للنص الأدبي، ومحاولتها المستمرة لفك رموزه ومعرفة خباياه، معتمدة في ذلك على أهم ما توصلت إليه العلوم الإنسانية الأخرى المتمثلة أساساً في علم النفس، وعلم الاجتماع وعلوم اللغة بشتى فروعاتها. وانطلاقاً من الدراسات الهامة التي قام بها كل من الشكلانيين الروس، وميخائيل باختين فيما بعد، من أجل استكشاف أدبية النص الأدبي في حد ذاته، والتي تبناها النقد الغربي فيما بعد، وساهم في تطويرها والدفع بها إلى الأمام، بغية التوصل إلى تحقيق دراسة علمية خاصة بالمجال الأدبي، لها حدودها المنهجية، وقوانينها المضبوطة، سنجد أن الدراسة الأدبية ستنحو منحى جديداً، يسيطر فيه الهاجس المنهجي على كل ما عداه.

ومنذ أواسط الستينات، وخصوصاً مع الدراسات التي قامت بها الباحثة جوليا كريستيفا، حين قدمت تصورها الجديد عن النص باعتباره بنية مفتوحة على المجتمع من جهة أولى، وعلى النصوص السابقة عليه من جهة ثانية، سنجد أن مفهوم التناص سيحتل مركزاً جوهرياً في هذه الدراسات، بل إنه سيصبح "بؤرة" على حد تعبير الناقد المغربي سعيد يقطين، تتولد عنه المصطلحات التي تعددت السوابق فيها واللواحق التي تدور حول "النص"[1].

ونظرا لأهمية هذا المفهوم، والمكانة الرفيعة التي أصبح يحتلها سنجد أن بعض المجلات الدورية المتخصصة في مجال الدراسات الشعرية[2] قد خصصت له بعض أعدادها، وذلك من أجل توضيح الرؤى التي يحملها، وتبيان أسسه النظرية، حدودها وآفاقها والبحث في تاريخيته، كما سنجد أن كثيراً من الباحثين البويطيقيين (الشعريين)[3] سيتخذونه كمنهج يتناولون من

---

[1]. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق) – المركز الثقافي العربي (بيروت، لبنان)، الدار البيضاء، المغرب ص: 23 .ط1.

[2]. من أهم هذه المجلات، مجلة "بويطيقا" ومجلة "الأدب" الفرنسيتين..

[3]. من أهم هؤلاء الباحثين: جيرار جنيت، ميشال ريفاتير، جوليا كريستيفا، لورون جيني ...

خلاله بنية النص الأدبي ويسعون لتفكيكها ومعرفة خباياها وما تحبل به من قضايا اجتماعية أو تاريخية أو أدبية.

و يأتي في الطليعة من هؤلاء، لورون جيني، الذي انصب اهتمامه بشكل كلي على دراسة التناص، ومحاولة البحث في تاريخيته، ولعل من أهم الدراسات التي كتبها في هذا المجال، دراسة "استراتيجية الشكل" التي امتد تأثيرها عميقاً في الدراسات التي أتت بعده وتناولت هذا المفهوم.

لقد حاول لورون جيني في هذه الدراسة أن يميز، في بداية الأمر، بين نوعين من التناص الأدبي، بين تناص ضمني وآخر صريح. الأول يتجلى بالأساس في ارتباط النص كيفما كانت مميزاته بالأجناس السابقة عليه حتى وإن تم نفي وجود هذه العلاقة بينه وبينها، فإن هذا النفي في حد ذاته تدليل قوي على تناصيته الخفية معها، في حين يتجلى الثاني بكل وضوح من خلال المحتوى الصوري للعمل الأدبي، وهي حالة جميع النصوص التي تدخل في علاقة مع نصوص أخرى عبر أشكال متعددة لعل من أهمها علاقات التقليد والمحاكاة الساخرة. بعد هذا ينتقل في حديثه عن التناص والشعرية التاريخية إلى تبيان دور وسائل الإعلام المعاصرة في التأثير

على الأدب ويضرب أمثلة على ذلك، بالتأثير الجلي الذي مارسته الصحافة على كل من الروائيين دوس باسوس وجويس دون أن يتسنى توضيح العلاقة التي تربط المحاكاة الساخرة بالتناص، ويحدد الروابط التي تجمع بينهما من جهة والفوارق التي تباعد بينهما من جهة أخرى. أما فيما يخص العلاقة التي تربط النقد والتناص، فإنه اعتمد في توضيحها على الدراسة التي قام بها الباحث الروسي المعروف تينيانوف، والتي حدد فيها تصوره لنظرية الأدب ككل ولخصائص النص الأدبي كجزء لا يتجزأ منها، كما التجأ أيضاً إلى الاستفادة من أعمال جوليا كريستيفا خصوصا كتابها "ثورة اللغة الشعرية" الذي تتحدث فيه بشكل موسع عن مفهوم التناص، وتحاول استجلاء مميزاته وتوضيحها، لينتقل بعد هذا إلى الحديث عن حدود التناص، ويتوسع بالتالي في تبيانها، مستشهداً في عمله هذا ببعض مؤلفات شكسبير وبودلير و لوتريامون، مقارناً بينها.

ويختم دراسته هاته، بالكلام عن العمل التناصي، وعن الإيديولوجيات التناصية، على اعتبار أن التناص عملية تحويلية وإغنائية للثقافة، كما أنه أيضاً مرآة لما يعتمل في صدر العصر

من تيارات أدبية وسياسية واقتصادية وغيرها من الأنواع الدالة عليه.

من خلال هذا الاستعراض لما ورد في هذه الدراسة التي أنجزها لورون جيني، يتبين لنا مدى سعة ثقافته وإلمامه العميق بكل ما يتعلق بمفهوم التناص، إذ إنه كما رأينا لم يكتف فقط بتحديده، وإنما عاد إلى التاريخ الأدبي ليستجلي من خلاله المعاني التي كان يدل عليها في السابق، مستدلاً على آرائه بأهم المؤلفات التي تتعلق به، كما أنه مّيز بينه وبين مفاهيم أخرى تتجاور معه كنقد الأصول مثلاً، ليخلص بعد ذلك إلى توضيح المعنى الذي يمنحه هو للتناص، مبيناً حدوده من جهة أولى والخصائص المميزة له من جهة ثانية مستشهداً لتوضيح رؤيته النقدية هاته بأهم الأعمال الأدبية التي عرفها الأدب الغربي عبر مساره التاريخي.

ولقد اتخذ من المنهج التحليلي المنفتح على التيارات البنيوية والنفسية والاجتماعية وما عداها، وسيلة فعالة لسبر أغوار هذا المفهوم الجديد وتقديمه بشكل واضح، يُسهل من عملية فهمه، ويساهم بالتالي في تجذيره في تربة النقد الغربي الحديث.

المبحث الأول:

التناص الضمني والتناص الصريح

حين يكتب مالارمي : "كل الكتب تحتوي، بشكل أو بآخر على اندماج لبعض الأقوال المعدودة المهمة" فإنه يشير إلى ظاهرة هي بعيدة على أن تكون مجرد خاصية طُلَّعية للكتاب، أثر لصدى، أو مجرد تشابك بدون لزوم. هذه الخاصية تُحدّد حتى شرط سهولة القراءة الأدبية، فالعمل الأدبي، خارج إطار التناص، سيكون بكل بساطة عملا غير مدرك، سيكون في مرتبة الكلام المنتمي للغة ما زالت بعد مجهولة. من هنا فإنه لا يمكن لنا أن نحدد دلالة وبنية أي عمل أدبي إلا في علاقته بأنواع أدبية أخرى تمثل بالنسبة إليه نماذج عليا هي بدورها مجردة، ومكونة من سلاسل طويلة من النصوص تشكل بطريقة ما عنصرها الثابت.

هذه النماذج التي هي مُتولدة عن كثير من "الحركات الأدبية" تقنن أشكال استعمال هذه "اللغة الثانية" (لوتمان) التي هي الأدب. إن العمل الأدبي يدخل دائما في علاقة إنجاز أو تحويل أو انتهاك أو اختراق مع هذه النماذج المثالية، وفي جانب كبير، فإن هذه العلاقة هي التي تحدده. وبالرغم من أن عملاً أدبياً ما، قد يحدد بأنه لا يحتوي على أي أثر يربطه بالأنواع الموجودة، وبعيداً عن نفي حساسيته للمحتوى الثقافي، فإنه يقدم اعترافاً بتناصيته، من خلال هذا النفي في حد ذاته. و انطلاقاً من هنا، فإن بكارة النص الأدبي، تبدو بالنسبة للذي يفك رموزه مسألة لا أساس لها من الصحة (غير معقولة). فإذا كنا قد أهملنا منذ زمن طويل خاصية العمل الأدبي هاته، فإن ذلك يرجع ببساطة إلى أن قانونها قد أغفلت دراسته لقوة وضوحه البديهي. فالعمل الأدبي يظهر "خارج – قانون" كقطعة من الحقيقة الحية في الصفحات، وبالتالي، فإنه لا يمكن له أن يكون داخلاً في علاقة مع شيء آخر سوى ذاته. وبما أن أي نقد شكلاني، كما هو الحال اليوم، يكون واثقاً جداً في أسسه، فإن التناص يجب أن يتموضع بالنسبة إلى "وظائفية" الأدب.

و إذا كان كل نص يحيل بوضوح على نصوص أخرى، فإنه يمكن اعتبار العمل الأدبي من وجهة نظر تكوينية مرتبطاً دائماً بالتناص، ولكن يجب على التناص أن يحل في هذا المجال مكان ظاهرة، لم يفهمها النقد التقليدي المتعلق بنقد "الأصول" بشكلٍ صحيحٍ.

وقد يحدث أيضا أن لا يكون التناص موجهاً للاستعمال الرمزي فحسب، وإنما قد يكون حاضراً بوضوح على مستوى المحتوى الصوري للعمل الأدبي. إنها حالة جميع النصوص التي تترك علاقتها مع نصوص أخرى تأخذ أشكالاً متعددةً: تقليد، محاكاة ساخرة، استشهاد، مونطاج (عملية جمع وتركيب)، انتحال ... الخ.

إن التحديد التناصي للعمل الأدبي هو إذن ثنائي: وتبعاً لذلك، فمحاكاة ساخرة ما تدخل في علاقة من جهة مع العمل الأدبي الذي تحاكيه بواسطة السخرية، ومن جهة أخرى مع جميع الأعمال الأدبية الساخرة المكونة لجنسها الخاص. ما يبقى إشكالياً بطبيعة الحال هو تحديد درجة توضيح التناص في هذا العمل الأدبي أو ذاك خارج الحالة المحددة للاستشهاد الأدبي. و إذا كان واضحاً أن بعض المعايير البنيوية تستطيع أن تساعد على إثبات ظاهرة تناصية في جميع أصناف حالة معينة، فإنه

يصعب تحديد إذا كانت هذه الظاهرة التناصية تخرق الاستعمال الترميزي للتناص أو أنها هي نفسها مادة العمل الأدبي. على كلٍّ، فإننا نكشف أنه ليس هناك ما يخالف في "وضعيات" الظاهرة التناصية هاته، إذا كان العمل الأدبي يملك صفة ميتالغوية مميزة. ما يمكن أن يتبدل أيضا هو حساسية القراء تجاه "التكرار". هذه الحساسية هي بطبيعة الحال خاضعة لثقافة وذاكرة كل عصر، ولكن أيضاً للانشغالات الشكلية للكتاب. مثال ذلك، مبدأ التقليد الخاص لعصر النهضة هو أيضاً دعوة لقراءة مزدوجة للنصوص، ولفك شفرات علاقاتها التناصية مع النموذج القديم.

إنّ طرق القراءة الخاصة بكل عصر هي أيضاً مسجلة في طرق كتابتها.

❖ التناص والشعرية التاريخية

هنا يظهر أحد مشاكل الشعرية التاريخية، أو إذا فضلنا أحد مشاكل علم النفس الأدبي، فإذا نحن أردنا تكوين متن للتناص الصريح (لوائح)، علينا ألاّ نتأخر في البحث عن ترتيب أو قانون، من بترون إلى جويس، مروراً برابلي، سرفانتس، لوتريامون والآخرين.

زمنياً في التاريخ الأدبي، هناك نصوص تظهر وكأنها تفضل تكثل المعنى والكتابة المسكونة بالحضور الثقافي المكثف للنصوص السابقة. وتبلغ هذه الظاهرة في العصر الحديث أوجهاً أحياناً في الكتابات الأسطورية التي تملأ جدران الكاتدرائية (التسمية التي أطلقها النقد على رواية "أوليس" لجويس) أكثر من تواجدها في مؤلفات روسل التي أطلق النقد عليها اسم: "منزل الفارس الحامل للرسائل"، (الاسم الذي ابتدع لتحديد مؤلفات روسل). إن المشكل يتمثل هنا في معرفة، هل هذه "المرحلية" المطروحة كفرضية توجد حقيقةً، هل لها معنى في تاريخ الثقافة، هل يتعلق الأمر بسيرورة انقباضية والتي تجعل من عصر ما يتخلص بعنف من ثقل ذكرياته ويصبح مخنوقاً من الناحية الأدبية، أو هل يتعلق الأمر بظاهرة ثابتة: تطور جدلي بسيط للأشكال حيث كل عمل أدبي ينبني من خلال الأعمال الأدبية السابقة؟

إن الأعمال الأدبية التناصية، في الحالة الثانية، ليست أعراضا لأزمة ثقافية، وإنما هي ثمرة للحظ أو للذوق المتأثر قليلاً أو كثيراً بوجهة نظر شخصية للتناص الصريح (الواضح)، للذكرى الصورية، للمحاكاة الساخرة أو للتمرد.

هارولد بلوم[1] في هذه الفرضية الثانية يذهب إلى تبني تأويل نفساني للتطور الأدبي، فكل شاعر يعاني من "هوس التأثير" إنها عقدة أوديب حقيقة بالنسبة للمبدع والتي تدفع به إلى تغيير النماذج التي تأثر بها بأوجه متعددة، تارةً يتعلق الأمر بالنسبة للـ"تابع" بأن يوسع في العمل الأدبي للمبدع الأول وبأن يحول اتجاهه نحو النقطة التي يمكن له أن يصل إليها (كلينامن) وتارةً يتعلق الأمر بابتكار الجزء الذي يسمح باعتبار العمل الأدبي للمبدع السابق كمجموعة جديدة (تيسيرا) وتارةً نضطر إلى قطع العلاقات بشكل جذري مع "الأب" (كينوزيس) على ألا نتخلص من الميراث التخييلي الذي يمكن أن تتشابك معه (أسكيزيس) أو أن لا نضطر إلى خلق عمل أدبي يظهر بشكل متناقض أقل أصالة، وغير ناتج عن العمل الأدبي السابق (أبوفراديس). لقد حدد بلوم ببراعة هذا المشهد الرمزي العجيب للصور، والذي لا نزعم تطبيقه إلا على الشعر، ونظريته هاته تخلط بغرابة بين النقد الشكلاني ونقد الأصول. وعلى كلٍّ، فإنها لا ترى في التاريخ الأدبي إلا متوالية من الصراعات للأجيال المهتمة بتأكيد أصالتها. هذه الإشكالية المتعلقة بالمبدع،

---

[1]. هوس التأثير، نيويورك، جامعة أكسفورد للطبع، 1973.

الساذجة تقريباً ، تبقى في كل حالة ، غير كافية للإحاطة بالظواهر التناصية ذات المدى المتسع : يجب أن يكون التفكير محدوداً ويتميز بقصر النظر للأمور حتى يمكن تفسير انتحالات لوتريامون بهاجس الأصالة تجاه الرومانسية ، في الجانب الآخر يظهر ملكيهان أكثر إقناعاً ، وهو يبحث عن مفتاح للظواهر التناصية ، ليس فقط في تاريخ موضوع المبدع ، ولكن في تطور وسائل الإعلام ، بالنسبة إليه ، كل ذاكرة أدبية هي وظيفة لقدرة الاستذكار الخاص لوسائل إعلام عصر معين . تغيير التكنولوجيا الإعلامية يؤدي إلى دفق عنيف لذكريات — مستودعة لها تأثير على الأجناس الرائجة .

"قبل مجيئ التيار الكهربائي ، لم تعرف الطباعة منافساً لها سواء بالنسبة إلى امتدادها ، أو إلى كثافتها في سيطرتها على استعادة الماضي ، واستخدامها كذاكرة جماعية . ليس فقط في إرجاع العصور القديمة التي كانت قديماً محصورة في عددٍ قليلٍ من المخطوطات ، ولكنها تبعث الحياة في الخطابات السكولاستيكية (المدرسية) والأمثال الحكمية . فالميكانيكا السريعة للصحافة تضع زخارف الكتب الجديدة في متناول الجميع . فهذه "القراءات التي هي للجميع" تكوّن جمهوراً جديداً وتدفع إلى خلق أجناس جديدة . سرفانتس ورابلي يخلقان لدى

الجمهور المتعلم فعل الجمع بين الأجناس على مستوى مكثف. سرفانتس يقدم دون كيشوت مستلباً بقراءة الروايات التي يستعيدها كيتنبيرغ، ويقدم رابلي العالم على شكل مزبلةٍ ضخمةٍ حيث تشبع رغبات الرجال الجشعة"[1].

إن عصور الأزمات التناصية ستكون بالتالي هي تلك التي تتبع مجيئ وسائل الإعلام الجديدة، وهكذا قد يمكن لنا أن نفسر بأن عصر النهضة، وبداية القرن العشرين هما لحظتان أساسيتان في التناص الأدبي. من هنا يجب علينا أن نحلل بدقة تأثير كل عنصر وسيط وأن نميز مثلاً بين مختلف المراحل داخل القرن العشرين.

لا وجود إذن لأي مقياسٍ بين الوسيط الصحافي الذي يؤثر في دوس باسوس أو جويس والوسيط السمعي – البصري الذي يحدد مؤلفات وليام بيروغ: إذا كانت أفكار مكليهان مثيرة، فهي لا يمكن أن تقدم جواباً مقنعاً عن السؤال الذي يطرحه التناص. إن نظرية مكليهان تعتمد على آلة نسبياً تضعيفية، وفي نفس الوقت تفرغ التناص من كل دلالة إيديولوجية (عقائدية)

---

[1]. مكليهان، من المستنسخ إلى جامع النص، مام، 1973 ص 195.

- يمكن القول حسب القولة الشهيرة "المرسلة هي الوسيط" يعني: التكلم بسرعةٍ كبيرةٍ. يبين وليام بيروغ بشكلٍ واضحٍ أن معنى الوسيط يمكن أن يتحول كليةً: إن حرب العصابات المعادية لوسائل الإعلام التي يجدها وليام بيروغ، تستخدم نفس الوسائل المستعملة في لغة السلطة. وبالتالي لا يمكن أن يفوتنا أن نتساءل بالنسبة لكل عصر عن الذي يملك وسائل الإعلام فيه، وعن الكيفية التي تستعمل بها هذه الوسائل، بالإضافة إلى ذلك فإن مكليهان (الذي ليس هو المعني هنا طبعاً) يمر إلى ما يُكون جوهر التناص في حد ذاته بالنسبة للمهتم بالشعرية: أي إلى العمل التمثلي والتحويلي الذي يحدد كل سيرورة تناصية.

إن المؤلفات الأدبية لا تملك أبداً "ذاكرات"، إنها تعيد كتابة ذكرياتها، إنها "تؤثر في سابقاتها" كما يقول بورخيس. إن النظرة التناصية هي إذن نظرةٌ نقديةٌ، وهذا ما يحددها - بالنسبة للباقي. نعتبر تمشياً مع مكليهان أن هذا النقد يتم بسهولةٍ أكثر عندما تفضل وسائل إعلام جديدة ذاكرة جمهور متعلم معين. ولكن الدلالة الثقافية للظاهرة، سبب هاته اللحظات الانبساطية للأشكال، يبقى محتاجاً للتفسير.

هناك أيضا نقطة مشتركة تجمع مقاربات مختلفة أساساً كمقاربتي كل من بلوم ومكليهان اللذين، كل على طريقته الخاصة، يبحثان عن قانون، عن نظام لتاريخ التناص في الظروف (النفسية أو الاجتماعية) التناصية وليس في أشكالها. إنهما لم يتبنيا في أية لحظةٍ، وجهة نظر متعلقة بالأشكال. ومع ذلك يمكن أن يتشكل السؤال على هذا النحو: ألا يوجد نوع معين من الأشكال هو الذي أظهر التناص؟ ولتأكيد هذه الأطروحة لابد لنا من البحث في التناص الپارودي في عصور مختلفة.

وهكذا ففي " ساتيريكون " حينما وضع "بترون" على لسان الشاعر "أومولي" قصيدةً ملحميةً طويلةً، تحمل عنوان "الحرب الأهلية" هي أولاً محاكاة ساخرة للباروكا الخاصة باللغة الإسبانية "الفارصال" للوكان (شكل مُرمز)، وهي أيضاً محاكاة ساخرة للبلاغة الملحمية عامةً، لأننا نجد فيها عدداً من الاستشهادات الإنجيلية، هذا في اللحظة التي نجد فيها البلاغة الملحمية متجمدةً في نماذج وأماكن أخلاقية عامة حاضرة في أذهان الجميع. لاحقاً سنجد عند رابلي أن الاقتراضات ستكون من الأشكال السكولاستيكية (المدرسية) المُقَنَّعة جداً، من روايات الفروسية، من الپاروديا المقدسة (المحاكاة الساخرة للمقدس).

سنجد صعوبة في تبيان أنه حتى عندما يحيل التناص الرابلي إلى ثقافة شعبية شفوية ما زالت حيةً ، فإنه يشير إلى أشكال نسبياً ، منظمة بصرامةٍ : فن الشعارات ، إعلانات المبشرين ذات الصفة شبه القانونية ، خطابات المشعوذين في الأماكن العامة المفروضة .

لنتجاوز بعض القرون ، حتى نصل إلى لوتريامون . إننا نؤكد دون عناء أنه إذا كان الشعر الرومانسي ، والرواية السوداء يقعان بسهولة تحت هيمنة "الأناشيد" فإن الذي يحدد هذين الجنسين هو منطق الترميز المبالغ فيه ، نفس الترميز الذي أدخل في رواية "أوليس" لجويس ، لغات أيضاً مختلفةً عن لغات الصحافة المؤثرة ، لغاتٌ أسطوريةٌ "صاغا" الإيرلندية أو نصوص توراتية . و لكن إذا كانت الپاروديـة (المحاكاة الساخرة) هي دائما تناصية ، فإن التناص لا يرتبط دائماً بالپاروديا . ماذا نفعل بالنسبة للاستعمال غير الپارودي للتناص كما هو الحال بالنسبة لمجموعةٍ من النصوص المعاصرة منذ "طريق فلاندرا" لكلود سيمون إلى الأكثر كلاسيكسية "حقيبة قصر الصيف" : روايتان تحيلان على نصوص لا يوجد أي ترميز واضح يهيؤها إلى التمثل . كيف إذن يمكن تحديد الترميز ؟ كل نوع (جنس أدبي)

متجاوز، ألا يظهر أتوماتيكياً كترميز لسببٍ بسيطٍ هو أن ترميزه أصبح واضحاً؟ إذا كان طريق الملازمة يظهر، وكأنه مملوءٌ بالمخاطر، فإن من الواضح أنه أساسي لكل بحثٍ في الشعرية التاريخية.

❖ النقد والتناص

إذا كان التناص يرتبط أساساً بالشعرية، وبالتطور الأدبي، كما يظهر لنا الآن، فإن إدراكه في حد ذاته يعد نسبياً حديثاً. فالنقد المثالي لا يبصر إلا "تأثيرات" و"أصولا" - استعاراتٌ متداولةٌ وغامضةٌ هنا حيث النقد الشكلاني يعمل لاكتشاف بعض النصوص.

في الاستعارات النقدية، ينفلت العمل الأدبي عن الأسلوب السهل، ليصبح نصاً مركباً متداخلاً، نسيجاً محبوكاً (مثال ذلك استعارات بارت في كتابه S/Z) ما يفسر ربما بطء الشعرية الحديثة في الاهتمام بالتناص، هو خطأ البدايات، هوس الملازمة، ذلك أن الشعرية قد استطاعت أن تقاوم، بقوةٍ مساويةٍ، ضد تقليد كلاسيكي وتوجه حديث هما معاً قد عملا على طمس

العمل الأدبي سواء برغبتهما في شرح النص بواسطة البحث التنقيبي في سيرة الكاتب أو بدمج قراءاتٍ متعددةٍ، واحدةٍ في الأخرى، مستوحاة من ميادين ليست أدبيةً على نحو مباشر (تاريخ، علم اجتماع، علم نفس، الخ).

في نفس الآن، فإن الشعرية قد انغلقت في تصور ضيق للملازمة ونفت ضرورة الاهتمام بما وراء النص وربطه بالعمل الأدبي، موقفٌ ضعيفٌ كما يرى ذلك تينيانوف.

إن الدراسة المزعومة "محايثة" للعمل الأدبي، باعتباره نسقاً، والتي تجهل علاقاته المتبادلة مع النسق الأدبي، هل هذه الدراسة ممكنة؟ (...) النقد الأدبي يستعملها مراراً وبنجاح بالنسبة للمؤلفات المعاصرة، لأن علاقات عمل أدبي معاصر هي قبل كل شيء فعل ثابت يمكن تضمينه باستمرار".

الآن، فإن طموح الكشف عن البنيات الدفينة قد تحقق، مما يوجب علينا إعادة قراءة تينيانوف الذي قد فتح طريق ترابط كثير من الأنساق فيما بينها: "وجود فعل ما كفعل أدبي يرتبط

بخاصيته الاختلافية (يعني بعلاقاته سواءً مع السلسلة الأدبية، أو مع سلسلة خارج – أدبية) بمعنى آخر، بوظيفته" [1].

لقد تجاوز تينيانوف من بعيد، الأحداس الأولى للشعراء، في الهمس الثاني السري للنص، فهو يضع كفرضية أن كل عمل أدبي يُركّب كشبكة ثانية من العلاقات الاختلافية:

1. مع نصوص أدبية موجودة مسبقاً.

2. مع أنساق دلالية غير أدبية كاللغات الشفاهية.

و نحن حين نُوسع هذه الفكرة الخاصة بـ "سلسلة خارج – أدبية" لتشمل الأنساق الرمزية غير اللفظية فإننا سنصل إلى مفهوم "التناص" كما حددته جوليا كريستيفا التي نحن مدينون لها بابتكارها لهذه الكلمة/ المفهوم.

فإذا كان فعلاً، بالنسبة لجوليا كريستيفا "كل نص يُركّب كفسيفساء من الاستشهادات وأن كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر" فإن مفهوم النص هو عندها جد موسع، فهو قد أصبح مرادفاً لـ "نسق من العلامات" سواء تعلق الأمر بالأعمال الأدبية

---

(1). نظرية الأدب، سوي 1965، ص: 124.

أو باللغات الشفاهية أو بالأنسقة الرمزية الاجتماعية أو اللاواعية. وتطالب جوليا كريستيفا بهذا التوسيع وتقابله مسبقاً مع كل تأويل ضيق: "إن مصطلح التناص يعني الانتقال من نسق (أو مجموعة أنسقة) للعلامات إلى آخر. ولكن بما أن هذا المصطلح كان متداولاً بكثرةٍ في معناه المبتذل المتعلق بـ "نقد الأصول" بالنسبة لنصٍ ما، فإننا نفضل عليه مصطلح الانتقال الذي يحدد بشكل أوضح أن الانتقال من نسق دال إلى نسق آخر، يفرض تمفصلاً نظرياً للحالة التلفظية والدلائلية"[1]. ولكي توضح جوليا كريستيفا سيرورة الانتقال هاته، استحضرت كمثال لذلك عمل التشخيصية عند فرويد الذي انطلاقاً من لعب معين بكلماتٍ معينةٍ، يستطيع أن يقدم لنا تمثيلاً ذا بنيةٍ قائمةٍ. وهكذا فإن النص الأدبي يصبح المكان الذي تدمج فيه أنسقة الدلائل المتولدة مما هو غريزي واجتماعي، الشيء الذي غالباً ما يتجاوز طموح المهتم بالشعرية.

نحن إذن نرث التناص من مصطلح "مبتذل" ويتوجب علينا أن نمنحه معنى على قدر الإمكان. على عكس ما كتبت جوليا

---

[1] - ج، كريستيفا: ثورة اللغة الشعرية، سوي 1974، ص. 60.

كريستيفا ، فإن التناص إذا أخذناه بمعناه الدقيق فإنه يرتبط مع "نقد الأصول" : فالتناص لا يحدد التأثيرات ، وإنما يحدد العمل التحويلي والاستيعابي لمجموعةٍ من النصوص التي احتواها نص مركزي يحفظ للمعنى مكانته الأولى .

إن الذي يهدد حتماً ، بإضفاء الضبابية على هذا التعريف هو تحديد المفهوم الخاص بالنص والموقع الذي شئناه له إزاء استعمالاته المجازية .

❖ حدود التناص

إن مفهوم التناص يطرح توّاً ، مشكلاً في غاية الصعوبة ، هو مشكل التعيين ، ففي أي لحظةٍ يمكن لنا الحديث عن حضور نص في آخر بالمعنى التناصي؟ هل نتعامل بنفس الطريقة مع الاستشهادات ، مع الانتحالات والتذكر البسيط؟ يتعلق الأمر هنا بخوض بحث أقل حصراً من الذي قام به سوسير وهو يلاحق الكلمات المتجانسة الحروف ، باحثاً ، حيث كان ، عن "البرهان" . وتأسيساً على هذا ، نقترح أن نتكلم عن التناص فقط عندما نستطيع معاينة داخل نصٍ ما عناصر مبنينة سابقاً على وجوده .

ويبدو هذا الأمر مفهوماً – كيفما كان مستوى بنية هذا النص، إذا نحن ابتعدنا عن الخوض في جذر الكلمات. ويمكن لنا تمييز ظاهرة الحضور، في نص معين، للتلميح البسيط أو للتذكر المبهم، أي في كل مرةٍ يكون هناك اقتراض لوحدة نصية مجردة من محتواها ومدمجة كما هي في تركيب نصي باعتبارها كعنصر جدولي.

وهكذا سنتحدث عن التناص "الضعيف" كي نحدد التلميح الذي قام به لوتريامون تجاه مُوسي، وهو يستعمل صورة البجعة التي "وهبت صدرها لصغارها كي يلتهمونه" في النشيد الخامس. المقطع الشعري الثاني عشر من "أناشيد مالدورور"، أي المقطع الشعري الخاص بالحفار، بالنسبة لشاب فرنسي متعلم ينتمي إلى نهاية القرن التاسع عشر، فإن الإحالة إلى كتاب "ليلة ماي" تعتبر عنده عادية.

إنّ الموضوع جدّ خاص في الشعر الفرنسي، الصورة جدّ أخاذة وأصيلة (مهما انتمت سابقاً إلى عادة مسيحية) حتى يتسنى لقصيدة مُوسي أن تظهر بين السطور. ورغم ذلك لا يمكن لنا الحديث عن التناص لأن الدور الدلالي لهذه الصورة بدون علاقة في هذين النصين، فعند مُوسي، البجعة ذات دلالةٍ رمزيةٍ جدّ محددة: فالشاعر يستمد الإلهام من الألم ويطعم شعباً

مثقلاً بمعاناته، وعند لوتريامون، فإن الصورة قد وضعت على لسان الحفار الذي يستغلها من أجل توضيح مشقة البحث الذي التزم بتطويره ! . هناك بعض الآلام لها جمالٌ في كونها عميقة، وبالتالي يمكننا فهمها (أمثلة أخرى في موازاة مع البجعة: ألم الشاب الذي يرى المرأة التي يحبها بين يدي صديقه، الحقد الداخلي المحكوم ليل نهار بـ "نبذ الحضارة").

من نصٍ لآخر، لا نستطيع التحدث حتى عن النفي، عن الاختلاس، فرمزية البجعة لُموسي، لم تؤخذ كما هي، ولم ترفض، ولكنها أُهمِلَت. دليلٌ واحدٌ – الألم – يسمح بإعادة استعمال الصورة في تركيب دلالي آخر، حتى ولو أن الذكريات الرومانسية المعينة قد تحولت إلى سخريةٍ من خلال التعقيد الكلي للخطاب، فليس هناك علاقات بين نصٍ وآخر باعتبارهما مجموعتين مُبَنْيَنَتين. وبالمقابل فإن المقطع الشعري الخاص بالحفار، مأخوذاً في عموميته، يدخل في علاقة تناصية مع هاملت (V، 1). فـ "الشبه" لا يقتصر على صورةٍ معينةٍ، ولكنه يمتد ليشمل حالةً دراميةً (مأساوية) بأكملها: حوار في مقبرة بين بطل ظلامي وحفار يشتغل.

إنّ شبكةً من العلاقات المتبادلة قد نسجت بين طبائع أبطال الرواية، بين حواراتهم المحترمة وبين حالتهم تجاه القبر المفتوح. إننا نبصر تدريجياً أن النصين معاً يقعان في علاقة تعاكسية، فعند شكسبير نجد أن المرح هو فِعْلُ الحفار (فهو يغني: "أن تحفر في الطين من أجل هذا الصديق، يبدو ذلك كافياً") وعند لوتريامون، فإن مُحاور الحفار هو الذي يُثنيه عن أن يكون جاداً ("هل تعتقد أن حفر حفرة هو عملٌ جادّ؟").

إنّ علاقات هذين الخطابين المرتبطين بموضوع القبر معقدةٌ جداً. في الحالتين معاً، فإن الحفار يجد منذ البداية أن "قدميه داخل القبر". وهذا ما يدفع حفار شكسبير إلى الادعاء بطرافةٍ أنه صاحب القبر الذي يقوم بحفره، محاولاً التلاعب بالمعنى الذي تحيل إليه كلمة الملكية. (هاملت: "قبر من هذا يا صديقي؟" — الحفار: "إنه لي، يا سيدي" وأبعد من ذلك. "أنت لست فيه يا سيدي، وهو لذلك ليس قبرك، أما أنا فلست فيه، ومع ذلك فهو قبري". وضعية تماثلية عند لوتريامون، حيث إن مُحاور الحفار هو الذي يؤكد، بالمعنى الظاهر، هذه المرة، ملكية القبر (مالدورور: "أنا قوي، سآخذ مكانك"). الوجه الذي يجمع هنا هذين النصين هو مزدوج: فعل الاستبدال ولكن أيضاً عملية الانتقال من المعنى

المجازي إلى المعنى الحقيقي. نجد نفس التعارض في الأحاديث المتبادلة: هول الموت بالنسبة لهاملت، في حين إن مالدورور يرى في الجثة عنصراً حقيقياً للمتعة.

(هاملت: وهو يتحدث عن المهرج الذي رمى الحفار جمجمته في القبر: "لقد حملني على ظهره ألف مرةٍ، والآن ما أهول مجرد التفكير في ذلك، إنني مشمئز".

- مالدورور: "أيها الحفار، إنه لشيءٌ جميلٌ أن نتأمل أطلال الأماكن، ولكن الأجمل من هذا أن نتأمل أنقاض الناس").

إذا نحن اعتبرنا بعمق أن علامات الخطاب الدرامي (حوار، ممارسة الكلام على جانبٍ واحدٍ) هي من جهةٍ ما منقولةً إلى الخطاب الشعري المنحرف عن الغنائي للوتريامون، فإننا سنقبل أن هاته العملية الإخراجية التخييلية التي تتواجد هنا، هي مستعارةٌ برُمتها ومقتبسةٌ ومحرفةٌ ومناقضةٌ (لما أخذ عنه) بواسطة العمل التناصي. فمن نصٍ لآخر، تتغير النغمة، الإيديولوجية، حتى الحركة الخاصة بالخشبة تتغير، ليس بفعل الصُدفة، ولكن بواسطة سلسلةٍ من التعارضات والتماثلات، كلمة بأخرى. وبإعادة تشكيل العرض إلى نمطه، كمادة بنائية

قابلة للتحول، فإن التناص يتبع الطرق التي تستدعي أحياناً العمل الذي يقوم به الحلم في تقديمه للاستعراضات – الذكريات.

❖ الرمز، النوع، النص.

لقد عرفنا أن لكل مُركّبٍ نصي، القدرة على الدخول في علاقةٍ تناصيةٍ دون إصدار أية أحكامٍ مسبقةٍ حول مستواه التنظيمي، فما دام يعمل انطلاقاً من بنية موضوعاتية (دلالية) قابلة لتعيين هويته بسهولةٍ على المستوى التمثيلي، كما هو الشأن في "دراما" الحفار، فليس هناك إذن أية صعوبةٍ (في تعيينه). و لكن أي خطاب يمكن اعتماده إذا كانت البنية المعنية بالأمر هي بنية "شكلية" خاصةً بنوع كان موجوداً تاريخياً؟ هل يمكن القول إن نصاً ما يدخل في علاقة تناصية مع نوع معين ؟

قد يُعترض على ذلك، أن هذا النص جمع برُعونة بين بنيات تعود إلى النظام الترميزي، وبين أخرى تعود إلى عملية تحقيقه. ولكن هذا التمييز يصعب الأخذ به، كما هو الشأن، بالنسبة للنوع حينما يعطي النظام الترميزي لوضع حدٍ لعتاقة مجموعةٍ معينةٍ من البنيات القابلة للتحقيق – بنيات بقدر ما هي دلالية هي

شكلية ، وتشكل على هذا النحو نوعاً من أنواع النص الأوّلي . إن النماذج المثالية للنوع ، مهما تجردت ، فإنها تمثل بنيات تناصية حاضرة دائماً في ذهن الذي يكتب . إن يوري لوتمان قد بيّن بكل دقة – الطبيعة اللاتبادلية للرمز وللمُرسلة . جميع اللغات ، ولاسيما اللغات الفنية هي "أنساق قابلية" بمعنى أنها تشكل المعنى ، وفي هذا فهي حاملةٌ للمحتوى .

"إنّ لغة نص فني ، بجوهرها ، هي نموذجٌ فنيٌّ محددٌ للعالم ، وبهذا المعنى فهي تنتمي بجميع بنيتها إلى "المحتوى" إنها تحمل معلومة"[1] . قليلاً ما يفقد النظام الترميزي شيئاً من طبيعته المنفتحة للغاية ، لينغلق في نسقٍ بنيوي – كما هي الحالة في الأنواع ذات الأشكال التي توقفت عن التجدد ، فإنه في هذه الحالة يصبح متساوياً بنيوياً مع النص . ويمكن بالتالي هنا الحديث عن التناص بين أي عملٍ أدبي معين ونصٍ أولي لنوع ما .

– فضلنا ترجمة مفهوم « Le genre »بمفهوم "النوع" و يمكن ترجمته أيضا بمفهوم "الجنس الأدبي" .

(2). يوري لوتمان : بنية النص الفني ، كاليمار ، 1973 ، ص. 47.

إن قراءةً دقيقةً ل"الأناشيد"(*) تسمح بإيجاد بعض التداخلات. ففي رسالة للصيرفي دراس والتي تبتدئ بـ "دعني أعود قليلاً إلى الوراء..." يصف ديكاس" الأناشيد" بهذه الكلمات: "إنها تنتمي تقريباً إلى نوع "مانفريد" الذي كتبه "بايرون". عجيبةٌ هاته المرجعية (المتصلة بمرجعية ميكييفتيسز). بين رومانسية "مانفريد" الهادئة وبين سخرية "الأناشيد" المبالغ فيها، يوجد شيءٌ قليلٌ من التعالق. ونتساءل هنا عن الخلل الذهني الذي حذا بديكاس إلى الوقوع في معنى معاكس كهذا في إنتاجه الخاص.

إننا قد نسعى إلى الاعتقاد في بعض الخُدع، المهيئة في شكل سخريةٍ باردةٍ، ككل ما ورد في الرسالة الموجهة للصيرفي، وهذا يدفعنا لأخذ بعض الذكريات المعينة. فإذا كان مالدورور لم يفسد كما فعل مانفريد، حباً خالصاً ما زالت ذكراه تلاحقه، فإنه يتقاسم مع شخصية بايرون – قدراً ملعوناً ومنذوراً بالشر. نفس الرغبة بالنسبة للأماكن العليا، للوحدة، للمحيط، نفس النفور بالنسبة للناس. (مانفريد II – 2. "بالنسبة للذين

---

* ـ المقصود: أناشيد مالدورور (للوتريامون) – (المترجم).

يحيون، الذين أنا واحدٌ منهم، مسرعاً ليكون كذلك، سابقني في طريقي، تركت نفسي أرجع وراء إليهم، والكل أصبح مرةً أخرى طيناً..." الخ)(*) ويبقى هذا ضعيفاً، وعلى كل حالٍ، غير كافٍ لتحديد "الأناشيد". يجب أن نراجع من جديد، ونعيد قراءة: "في نوع "مانفريد" ..." فإذا كان يمكن قراءة الكلمة في معناها الأدبي ... فإن نوع "مانفريد" قد حدد بدقةٍ بعنوان تحتي لبايرون: "قصيدة درامية".

في الحقيقة فـ "مانفريد" تستعمل معدات درامية: لائحة شخوص المسرحية، تعيين الديكور، إشارات مشهدية تقسيم المسرحية إلى أحداث ومشاهد. إن المقاطع الغنائية لـ "مانفريد" تدمج في الحوارات الدرامية. إننا ندرك جيداً الآن، كيف أن تسمية "قصيدة درامية" تستطيع تحديد المشروع الكلي ل"الأناشيد" التي قد بُنيت على تفاقم أو تضاد إيديولوجي (الخير / الشر) وشكلي (شعر رومانسي وسخريته). بنية معقدة حيث التضاد الشكلي لا يفتأ ينفي "جدية" التضاد الإيديولوجي الذي يُبنين العمل الأدبي على

(*) النص ورد في الأول باللغة الإنجليزية (المترجم).

مستوى ثابت. إن ما اقتبسه ديكاس لنوع "مانفريد" هو إذن خطابٌ شعريٌ ممددٌ بلا انقطاع في بنية درامية، إلى حد أن بعض مقاطع "الأناشيد" تتبنى شكل الخطاب الدرامي كمقطع الحفار، ولكن خصوصاً المقطع الأول والثاني حيث مالدورور قد حاول، و قتل أسرة فاضلة.

إن هذا المقطع يأخذ شكل الدرامات في طبعة 1868، وتقوم به أربع شخصياتٍ (مع إشارة محددة إلى الأحداث المسرحية). وفي الطبعة الثانية، ديكاس قد "محا" بعنايةٍ جميع العلامات الدرامية وجعل بدلها حواراً بسيطاً، كأنه يريد إذن أن يُكمل عمل التمثل التناصي.

تحدث العلاقة التناصية هنا بين نص ديكاس والنص الأول للقصيدة الدرامية باعتبارها بنية سردية ودلالية قابلة لتنظيم المقطع الشعري ومجموع العمل الأدبي. فالعمل التناصي "ينسى" في الفقرة كل ما ينتمي إلى بايرون، وهو ما يرتبط بدقةٍ بمستوى مضمون "مانفريد".

❖ تنقيل، لغات

من النص الأولي إلى النص، تتأسس العلاقة بين كلامين أدبيين، بين تحققين لـ "لغات ثانية" (لوتمان)، وهذا يعني أن النصين قد وضعا في علاقة نسقين للدلائل ذات الطبيعة الواحدة. فجوليا كريستيفا، وهي تقترح مفهوم التنقيل، تفسر إمكانية المرور من نسق دال إلى آخر، بعيداً عن كل إشكاليةٍ أدبيةٍ أو جماليةٍ. بالنسبة لنا تبقى مسألة المعرفة إذا ما كانت هذه الظاهرة تجد لها توضيحاً في صلبِ هذه النصوص الأدبية، وهذا ما يؤسس حالةً خاصةً للتناص. وبهذا يصبح مفهوم التناص كافياً نسبياً بما أن العلاقة تكون قد تأسست بين نسقين دالين "مفتوحين" وليس بين نصين.

إن هذه الحالة ليست متداولةً ولكن من الجائز أن نتساءل إذا ما كانت بعض مؤلفات رايمون روسل لم تُشيّد على أساس مجموعة علائق تنقيلية بين لغتين. نعلم أن الإبداع الأدبي يرتكز عند روسل، على نسق تفكيكي للدال. فبالاعتماد على هذا المبدأ بالذات ألفت كلياً: (انطباعات أفريقيا)، فروسل قد أخذ سلسلةً من الكلمات كيفما كان

نوعها ، واستخرج منها "صوراً" وهو يفككها "تقريباً كما يفعل مع أحد الألغاز" ، وهكذا فكلمات "نابليون الأول" تصبح محللةً صوتياً إلى (ناب ولي ون ناول)(*) .

انطلاقاً من هذه الكلمات يهيئ روسل مشهداً حيث تُنجز الراقصات الإسبانيات خطواتٍ راقصةٍ وهُنَّ واقفاتٌ فوق مائدةٍ مملوءةٍ بالطعام . إن روسل يدفع التوهم القابل للتشكلِ إلى حدٍ جعل هذا الجزء الاستعراضي صورةً واقعيةً في المحكي : إن أقراصاً مبهمةً ألقاها في الماء شخص متميز ، تقدم تلك اللوحة الغريبة التي تمتلك وضوحاً تاماً يجعل كل المشاهدين يستطيعون تمييزها ، حتى ظل الفضلات الباقية على المائدة ...

وعلى العموم ، فروسل يشبه مبتكر الألغاز . الاختلاف الحاصل هو أن هذه الألغاز تبقى محض لفظية . إنّ ما يحلّ محلّ التقديم القابل للتشكل هو التقديم الأدبي الذي ليست له

---

* . حاولنا أن نقترب من الأصل وذلك بنحتنا لبعض الكلمات والحروف التي تقترب صوتيا من الكلمات المكونة لـ "نابليون الأول" نجد في الأصل ما يلي ، "Napoléon premier" "nappe, allé, ombre miettes" وهذه الكلمات تعني بالتتابع (غطاء ، حامل ، ظل ، بقايا) ولا يمكن فهم ما يأتي بعدها من كلام إلا باستحضار معانيها هاته . (المترجم) .

مشابهة مع الأول إلا على المستوى المجازي. إن العمل المنجز هو عمل تنقيل الدلائل اللسانية إلى دلائل أدبية، فكل كلمة أو ملفوظ ينتج عنه مقطع تمثيلي، و لكن في كل حالةٍ هناك مرور من نموذج لغوي إلى آخر. اللغة الملفوظة الأولى قد استعملت كـ "مثير" للغة الثانية. الخلاصة أن المسار مختلف تماماً عن الذي قد تم بواسطة التكثيف الحلمي عندما يتحقق في كلمة (أمثلة الأحلام، الألغاز في Traumdeutung خصوصاً حلم Maistollmutz)[1]، في حين إن داخل التكثيف الحلمي نجد التمثلات تتجمع في الدلائل الأساسية لإحدى الكلمات. إن اللغز الروسلي يتبنى سيرورة امتداد الدال اللفظي نحو دلائل أدبية، أي دلائل ذات ترتيب أكثر تعقيداً من ترتيبات اللغات الطبيعية ينتقل نسقان دالان – مرتبطان بالتأكيد بواسطة وحدة البناء اللساني – أو يتحولان الواحد إلى الآخر، كما يراد لهما.

ما هو مؤكد هو أن نسقاً دالاً يحضر في صلب نسقٍ آخر، بالرغم من أن التحديدات الذي تصنعه ووجوده نفسه يبقيان مستترين.

---

[1]. تأويل الأحلام، بوف (PUF) 1965، ص. 257.

❖ نظام الكلام التناصي

إن خاصية التناص هي الإدخال إلى نمط جديد من القراءة التي تُفجّر خطية النص. كل إحالة تناصية هي مكان للتناوب: إما متابعة القراءة حيث لا نرى هنا إلا مقطعاً مثل آخر ينتمي إلى مكملات تركيبية النص – وإما الرجوع نحو النص – الأصل، صانعين نوعاً من السوابق الفكرية حيث تظهر المرجعية التناصية كعنصر جدولي "منقول" ومنحدر من تركيب منسي في الواقع، فإن التناوب لا يظهر إلا للمحلل. إن هاتين السيرورتين لا تتواجدان إلا معاً داخل القراءة – وداخل الكلام – التناصية المرصعة للنص بالتشعبات التي توسع شيئاً فشيئاً من فضائه الدلالي.

كيفما كانت النصوص المتشابهة، فإن نظام الخطاب التناصي يكون على هذا النحو قابلاً للمقارنة بالنص ذي الكلام – المتعالي (الرائع) باعتبار أن تركيبات هذا الخطاب لم تعد كلمات إطلاقاً ولكن مقولاً مسبقاً، مُرتباً قبلياً، مقاطع تناصية. فالتناص يتكلم لغةً تكون مفرداتها (معجمها) مجموع النصوص الموجودة. إنها تصنع على هذا النحو نوعاً

من التفكيك على مستوى الكلام، دفعةً لخطابٍ ذي قوة متعالية جداً على قوة الخطاب المونولوجي المتداول، إن التلميح يكفي لإدخال داخل النص المحوري: معنى، تمثيل، قصة، مجموعة إيديولوجية دون الاحتياج لإعلان ذلك.

(الحلم يعرف تكثيفاً للمعنى يتشابه كلياً عندما يغتني بإشاراتٍ مع الاستيهامات "القريبة جداً"[1]، والتي لم تتم استعادتها طيلة وقت النوم ولكنها قد خلفت وهماً في اليقظة). وهذا يضفي على التناص غنى وكثافة استثنائية. ولكن في المقابل يجب على النص "المذكور" أن يقبل الإقلاع في بعض الحالات عن انتقاليته: لم يعد يتكلم، إنه متكلم، أن لا يدل أبداً، أن يُفهم، أن لا يعني أبداً من أجل بيانه الخاص، أن يمر إلى نظام أسس البناء، كما هو الحال في "الترميق الأسطوري" حيث الرسائل التي سبق تنقيلها قد رتبت في مجموعاتٍ ليُعاد ترتيبها في مجموعاتٍ جديدةٍ: "في هذا البناء الدائم المصنوع بواسطة نفس الأدوات فإن الغايات القديمة هي التي تلعب دور الوسائل:

---

(1) - المرجع السابق، ص. 423.

المدلولات تتغير إلى دوال والعكس صحيح"[1] ولكن هنا أيضاً يخون التحليل الحركة، وبكثيرٍ من الدقة يمكن القول إن كل جماع النص المقتبس يشير ويتخلى عن الإشارة، هو متعدي وغير متعدي، يملك قيمة المدلول في كليته وقيمه الدال في كليته. فكل الكلام، كل القراءة التناصية تتواجد في هذه الحركة.

---

[1]. الفكر المتوحش، بلون، 1962، ص. 31.

المبحث الثاني:

مشاكل التأطير

إن مشكل التناص يتجلى في أخذ مجموعةٍ من النصوص وإدخالها في نصٍ واحدٍ دون أن يهدم بعضها بعضاً ، ودون أن يتفجر النص التداخلي (المتناص) . (لقد أخذنا هذا المفهوم بمعنى "النص الممتص لنصوصٍ متعددةٍ مع احتفاظه بمعنى يجعل منه نصاً مركزياً" . يستعمل أريفي هذه الكلمة أحياناً بمعنى "مجموعة من النصوص التي تتواجد في علاقة تناصية") ككل مُبنين . تحلّ النصوص التداخلية هذا المشكل بنوع من النجاح حسب المراحل ، الأهداف ، ضرورات التأطير البنيوي التي تقوم بها النصوص التداخلية نفسها . لقد غدا طبيعياً في هذه الأثناء أن تصبح هاته الضرورات ضعيفةً كلما تمدد المفهوم الحديث للنّص . إضافةً إلى ذلك ، فإن المؤلف يستطيع أن يستغني مباشرةً عن

الإبقاء على الإطار ، كما هو الحال بالنسبة لِكُونو عندما قدّم متغيرات من الكتابة في موضوع سردي بسيط كسلسلةٍ من التمارين الأسلوبية . فحينما نحتفظ بالإطار فإن الإجابات عن هذا المشكل تنطلق من احترام كلي لمختلف النصوص إلى حدود تفككها الكلي داخل فضاء الكتاب .

1- الجناسات التصحيفية

إنه الحلّ الأكثر نجاعةً ، ولكنه أيضاً الأقل قابليةً للتحقق ، لمشكل التناص . إنه يرتكز ، كما نعلم ، على نثر ، داخل فضاء نصٍ ما ، الوحدات الصوتية لكلمة أو لعدة كلمات نثير بها انتباه القارئ المتمكن من خلال حشو خاص ، وبحضور ما أسماه سوسير بـ :"إمَّعات" . ("كلمات ذات بداية ونهاية تتطابقان مع بداية ونهاية الكلمة – المحورية وتكون علامةً لها")[1] ، فتارةً يضاعف التجنيس التصحيفي كلمة حاضرة في النص السطحي ، وتارةً يحدد الموضوع الشعري الذي تنبني عليه الفقرة

---

[1]. ج – ستاروبنسكي ، الكلمات تحت الكلمات ، غاليمار ، 1971 ، ص . 50 .

(اللوغـــوغرام(*)Logogramme)، وتـــارةً تكـــون الكلمـــة - المحورية غائبة تماماً من النص الصريح، ولكنها مع ذلك جدّ حاضرة، كأنها مكتوبة بالحبر السري.

وفي جميع الحالات، فالمعجزة أن يحضر خطاب ما داخل خطاب آخر دون أدنى صراع بين النصوص لأن تواجدها يعتمد على تطابقٍ متكاملٍ للدوال (لنمر على الشكل الكتابي للجناس التصحيفي، للأزمة، الذي يكتفي بالأسجاع التقريبية وغير الكاملة). ولكن الصعوبة تتمثل في إمكانية إقامة توافق للدوال بين نصين كاملين يحد، على العموم، الجناس التصحيفي في كلمةٍ واحدةٍ، غالباً ما تكون اسماً يدخل في كثير من الأحيان، فضلاً على ذلك، في علاقة دلالية مع النص الذي يظهر بين سطوره. قد يحدث حينذاك أن تكتشف قراءة للجناس التصحيفي نصاً بأكمله داخل النص. هكذا فعل سوسير في دراسته لكلام مقدس من أحد عشر بيتاً منسوباً لـ(Tite Live) حيث قرأ الكتابة المرموزة الآتية:

---

* . اللوغوغرام: حرف أو رمز أو علامة تمثل كلمة كاملة. منير بعلبكي، المورد - قاموس إنكليزي - عربي، منشورات دار العلم للملايين، طبعة 24، سنة 1990. (المترجم).

("Avec Camille – Ave Marce Fouri Emperator – Dictator ex veieis triump (h) abis – oracolom Putias Delp (h) icas – Apollo".)

كما بين ستاروبنسكي، إن مختلف الكلمات – المحورية، تظهر الذي يتكلم (الإله) والذي يتكلم إليه (الإمبراطور) والموضوع المتساءل حوله (غنيمة فيس). إنه خطابٌ حقيقيٌ داخل الخطاب، وإن تعلق الأمر في الحقيقة بمختاراتٍ أدبيةٍ وليس بجناسٍ تصحيفيٍ قد ابتكره سوسير ولم يكتشفه، وهذا لا أهمية له بالنسبة لنا، فإذا لم يكن الكلام المُوحى (الذي تحقق فيه ذلك)، فإن سوسير يكون هو الذي قد كتب النص داخل النص – ولكن إمكانية هذا النمط من التناص هي مفتوحةٌ بنفس الطريقة.

2- الإطار التناصي التقليدي

بعيداً عن سيرورات الجناسات التصحيفية التي حدّدها، على كلٍّ، سوسير في بعض النصوص الشعرية اللاتينية، فالحالة الأكثر تداولاً بالنسبة للبناء التناصي هي حين تتواجد تعددية الخطابات داخل إطار سردي متماسك وحتى تقليدي. وهذا ما يمنع العمل الأدبي من أن يلد بالصدفة أشكالاً مقتبسةً ويطمئن القارئ.

وهكـذا كمـا يـبين ب – جـوردا[1]، فـإن رابلـي قـد نظـم (Gargantua وPantagruel) على أساس بلاغة روايات الفروسية المشهورة: ثلاثة أجزاء مخصصة على التوالي لميلاد البطل، لتربيته ولانتصاراته. بعد ذلك بأربعة قرون، سيدرج جويس بطريقة مماثلة "تضمينات لكتابات" تائهة ظاهرياً في قصة (أوليس) التي تحترم وحدة الزمان والمكان وتتطور حسب خطة محددةٍ، وحيث كل فصلٍ قد ركب في حد ذاته بدقةٍ.

إن صيانة تركيب دقيق للقصة في الحقيقة، غير إلزامي فالتسلسل الزمني للأحداث يمكن أن يختفي، وتصبح القصة ذات فجواتٍ تسمح لوحدة ما أن تظهر بشكل نهائي، ولبناء ما أن يحدث ويمكن تعويضه بالبناء التناصي. تلك هي تقنية كلود سيمون – التي أكد سابقاً أنها كلاسيكية – في روايته (معركة فارصال). فالنص ينبني فيها ببطءٍ، من مجموعات تمثيلية غير موحدة. ومن هذه المقاطع تخرج وحدة إما بواسطة لعبة التماثلات الدلالية الإضافية – هكذا نجد كثيراً من المشاهد المرتبطة بواسطة تماثلٍ بسيطٍ لأوضاعها: شرفة لاعب لكرة القدم

---

[1]. مؤلفات رابلي، المقدمة، ص. 16، غارنيي، 1962.

تطل على خصم له يقف على الأرض ، شرفة محارب تقع فوق مكان تواجد غريمه ، نافذة لعشيق تطل على معشوقته – وإما بواسطة علائق سردية قد أقيمت على مهلٍ بين مشاهد مأخوذة وموسعة ومعقودة ، وكمثال على ذلك مشهد ترقب عشيق غيور وراء الباب ومشهد جنسي ، سيبدوان في بداية الأمر ، وكأنهما منفصلان عن بعضهما لكنهما سرعان ما يلتقيان شيئاً فشيئاً داخل القصة حتى يتم إمساك الخيط الرابط بينهما . في هذا البناء يأخذ متن تناصي كامل مكانه المعين : نص الرسوم المتحركة ، مقاطع من مجلة تاريخية ، ذكريات الترجمات اللاتينية ، فقرات من "غرام سوان" ، من "تاريخ الفن" لإيلي فور ، من "الحمار الذهبي" لإبليوس ، الخ . هذه الاستشهادات محللة سردياً ، فمكان تلفظها قد حُدّد ، فهي لا تُردد بنفس حرية التجمعات التمثيلية التي تشكل جوهر التخيل . من أجل هذا فقد جعل كلود سيمون بطَله في وضعيات للقراءة : فهو يقرأ مجلة في قطار ، يبحث في بيته عن استشهاد ، وتبعاً لذلك فهو يفتش في صفحات كتاب ، وكان يترجم ، وهو طفل ، فقرة من مسرحية يوليوس قيصر ، خوفاً من غضب عمه ... الخ ، لا وجود لإقحام تلقائي للأشكال ، فهي تبقى مرتبطة بالتخيل . التقنية عكسية عند

جويس، فالتضمين في الكتابة لا يعرف أي تعليل، لا شيء يبرر مَسْرَحة التخيل في حلقة سيرسي، ولا التقديم الموسوعي لـ : إيثاكا. إن الكتابات التناصية في رواية "أوليس" هي التي تحدد التمثيل وليس العكس. هذا الخجل النسبي لكاتب "معركة الفرصال" يُفَسَّر كظاهرة تعديلية داخل اقتصاد القصة: فالكاتب يفضل، معتمداً في ذلك على تكسيره لبنائية القصة، أن يضيف إليها تباين الكتابات القابلة كليةً لأغوار قارئ مشغول بإدراك مقاطع التخيل – عمل امتصاصي جداً حتى يستحيل أن يؤدي إلى شيءٍ – فمجموعة من المقاطع تبقى غير موضعة والكل لا ينشئ إلا قصة ذات فجوات.

ما نحتفظ به على الخصوص، هو أن التناص يندمج بشكلٍ جيدٍ في إطار سردي تقليدي، وهو فوق هذا، قادر أيضاً على التلاؤم، دون تحريف للتحولات الجديدة.

3 ـ تبدل الإطار السردي بواسطة التناص

بمجرد أن يوضع التناص بواسطة نوع من الغائية الذاتية، الجمالية مثلاً، كما هو الحال في بعض "القصص" السوريالية

(سمكة قابلة للذوبان لبْرُتون)، فإنه يُخضع بالبرهان القوي، الإطارات السردية التي تتخذ منه مكاناً للإثبات. إن عرض بعض الأشكال والكتابات يتعدى أهميته بحيث تنتقل القصة إلى التصميم الثاني، تقع في تمزق أو في وضعية لا تناسبها. فهي لم تعد مصانةً إلا كعنوان لإشارة أسلوبية ذات قيمة شعرية، ولكنها مفرغة من الوظيفة. إن الإطار السردي يصبح نصاً – ما قبلياً تنضاف فيه/ إليه جميع أشكال الخطابات التشويشية، التي استعملت التناص كآلة حربية تسمح بإفساد نظام ترتيب القصة وتحطيمه في إطار الواقعية (الذي هو شيء واحد). إن التعدد الحكائي الخرافي الخاص بكل استعمال كثيف للتناص، الذي يأتي بهذا الشكل، يفرغ قانونياً من الإطارات السردية، وكمثالٍ على ذلك، فإن بنية حكاية الحوريات التي هي، كما هو معروف، المتتالية 37 من قصة "سمكة قابلة للذوبان"[1] لا تخفي ترابط النص فيها. ونتيجة لهذا السبب فإن بعض التناظرات تبرز كأنها تريد أن تلتمس نقصان البنية السردية وفتح وحدة تعددية للكتابات. إن الشبكات الدلالية تعبر النص، على هذا النحو،

---

(1). لورون جيني: "السوريالية والدلائل السردية" مجلة "بويطيقا" 16، 1973.

بالرغم من مستويات المعنى (الحرفي أو المجازي) وبنية القصة البلاغية المفككة بقوة. إن الخطاب التناصي يتمفصل إذن على أنقاض القصة، ولكن التناص لا يهدد بثقله، في أية لحظةٍ، كمال اللغة، داخل القصة "الآلية" فالكلمة والتركيب يبقيان سالمين، رهانات لسهولة القراءة.

4 - التناص وتدمير السردي

إن التناص حين يدفع إلى نتائجه القصوى لا يُسبب تدميراً للسردي فحسب، ولكنه يسبب أيضاً تدميراً للخطاب، فالقصة تتلاشى، والتركيب يتفجر، حتى الدليل نفسه يتصدع بمجرد أن تصبح عملية تجميع النصوص غير محكمة بواسطة الرغبة في المحافظة بجميع الوسائل على معنى مونولوجي ووحدة جمالية. وهذا ما يقع في بعض النصوص — الحدود من الأدب الطليعي للقرن العشرين منذ فينيغا نزووك إلى عملية التقطيع لويليام بيروغز.

لقد قام جويس حسب تصوره الخاص، باختلاقٍ للدليل المتعدد المعاني (كلمات — حقائب) وتضعيف عدد التلميحات المتداخلة على مستوى الخطاب المتعدد الأوصاف وإعادة تشكيل

الطبقات التركيبية، مبقياً على هاته وتلك كإشارات سردية مبعثرة. واختار وليام بيروغز طريق عمليات التجميع التناصي التي تقوم بحفر الخطاب وتلغيمه وكذلك الكلمة، وتسلم تركيبه إلى التنظيمات الأكثر اعتباطية. إنّ إعادة تشكيل الدال لم تعد نتيجة عمل أدبي مدقق ولكنها أصبحت حصيلة عمل مدمر يعتمد على الصدفة. وقد عرض بيروغز باختصارٍ تقنيات (عملية التقطيع) في كتابه: "الجيل اللامرئي والثورة الإليكترونية"[1].
إنّ الطريقة الأكثر بساطةً ترتكز على تقسيم صفحةٍ واحدةٍ إلى أربعة أجزاء وتغييرها، ويمكن أيضاً، اعتماداً على مسجلات الصوت، تقطيع أجزاءٍ مسجلةٍ ومزجها، أو خلط مجموعة من النصوص في آنٍ واحد. ويستطيع أصحاب (عملية التقطيع) بالإضافة إلى هذا أن يستغنوا عن العناصر التقنية ويعتمدوا على جوهرها ويصبح الكاتب، وهو على مائدة تسجيل الأصوات، في نفس وضع كاتب توجه له هاته النصائح التي يقدمها و – بيروغز: "تصرف كما لو أن سيدةً منتشيةً قد كلّفتك بإنتاج ما تسميه بنسخةٍ واضحةٍ، هذا يعني نسخ الكتاب بكامله، بواسطة

---

[1]. باريس (الحقل الحر) 1974.

ريشة الإوز القديمة : ولكنك طالبٌ متوان ، وعلى مستوى الفهم ، فإن ذهنك يبتعد عن البقعة الرمادية ، وبالتالي فمن وقتٍ لآخر تدخل فيها بعض النقط أو يمكن أن تتذكر بعض الأشياء ، وأن تكتب بكل كيانك وتقرأ ، ضع كل ذلك وستجدك تحت اليد النظيفة الهادئة لهذا الكاتب العجوز المليء بالتجارب السائر فوق تموجات سرد ينتمي إليك"[1] . وتستطيع على هذا النحو أن تمزج الأدب و"تيار الوعي" . النص الأول يأخذ مكان دعم لعملية السبر . إذ إن عملية تقطيع سريعة لـ : و- بيروغز ، مجلة التايم (الوقت) 1965 . تمتلك قيمةً نموذجيةً فيما يبدو ، وكأنها تشترك في جميع هاته التقنيات . إننا نجدها ممزوجةً بإشاعاتٍ مجهولةٍ ، وأفكار ودية (ذكريات طنجة ، مخدرات ، صور جنسية) في عملية تجميع مأخوذة من كلمات متداولة في الشارع ("كم الساعة ، سيدي ؟") ، لازمة ، ("إنه طريق طويل إلى ليبراري") مقاطع من الصحافة ، صور ساخرة من روايات الخيال العلمي ، ("لقد أتيت مباشرةً من سفر قمت به عبر زمن يمتد ألف سنةٍ ، وها أنا الآن

---

[1]. ترجمة ، ف – ر ، مرجع سابق ، ص . 84 .

هنا كي أقول لك ما قد شاهدت") شعارات إشهارية ("قطعوا هاته التذاكر جيداً وقوموا بجمعها ...") الخ، وتحتفظ جريدة (التايم) في أغلب الأحيان بالكلمة في كُليتها ما عدا في عملية تجميع حلقي: أعلنوا نهاية الزمن الحاضر، صيحوا حاضراً، مؤيدين لنهاية الزمن(*) ولكن في مقابل ذلك، فإنها تلغي كل انسجامٍ تركيبي. وهنا يفرض التساؤل التالي نفسه: هو إذا ما كان الخطاب يحتفظ بوحدةٍ ما رغم كل هاته الاقتحامات التي يمارسها النص ضد ذاته. إن ما يؤسسه الخطاب في الواقع على الأقل هو جوهر التعبير: خطية الدال وفضاء الورقة المغلق، ويبقى هناك غموضٌ فيما يخص حركية خطاب مُنبنٍ من نصوصٍ ممتزجةٍ بطريقةٍ عشوائيةٍ. أكيد أن الإشارات السردية تصبح مقطعية جداً، حتى إن دورها قد لا يؤدي بنائياً إلى شيء. ولكن القارئ سرعان ما يعرف أنه يواجه جواً خطابياً هو للغاية أكثر اعتماداً في بنائه على الصدفة من القصة ذاتها. فالكلمات تتداخل تركيبياً رغم

---

* . هنا عملية تجميع (مونطاج) قائمة بين الجملة الأساسية كما هي "Proclamez Fin du temps présent"
وتقسيمها "clamez Présent Pro. Fin du temps" ولقد حاولنا تقليد هذا اللعب الكلامي في ترجمتنا (المترجم).

كل شيء وحتى لو أن تركيبها يبقى مُعلقاً ، فإن القراءة وهي تتبع خطية عابثة لا تستند إليها ، وتنبني هنا وهناك تناظرات غامضة ، نتجت لأن عملية التجميع استعملت عناصر حشوية أو متصلة تتعدى العناصر المضمرة . وهذا يغري أحياناً بأن نتساءل عما إذا لم تكن مادية الصفحة هي التي تهيكل النص ، و إذا لم يكن النص المكتوب ليس محكوماً عليه بالتناص .

المبحث الثالث :

العمل التناصي

إن التّطعيم التناصي لا يطرح فقط مشاكل صيانة الهيئة التي يسكنها ، ولكنه أيضاً بناء إيجابي حيث يلزم الحذر أن ننظر إليه كعامل تشويش (خلخلة) للخطاب – قنبلة ضد بلاغية ذات نتائج سيئة تقريباً ، حسب جرأة المستعمل . يطرح التناص أسئلة أخرى : كيف يحدث التمثل بواسطة نص لملفوظاتٍ سابقة التواجد ؟ في أية علاقةٍ تتواجد هاته الملفوظات مع حالتها الأولى؟ إنه خطأ في عملية التوضيح لهذا العمل . فالكلُّ يذهب إلى تصور للتناص باعتباره اقتحاماً متعالياً لنصٍ داخل نصٍ آخر . إن الخطاب النقدي المعاصر ، مع اللغات والإيديولوجيات التحتية المختلفة جداً ، يبدو متفقاً أن يرى في هاته العلاقات القائمة بين نصٍ وآخر علاقات تحويل . فالإحالة إلى النحو التوليدي هي عامةٌ ، هكذا فإن جوليا كريستيفا

وهي تأخذ المتن المتميز جداً لأشعار لوتريامون، قد اقترحت تصنيفاً بين تحويلات ذات تأثيرٍ نافٍ (النفي ومختلفاته كما قد قُبلت في استعمال اللغة) وتحويلات تقابل ذي تأثيرٍ غير محددٍ (سيرورة ترتيب الانتقال والتكثيف مثل التحويلات المعجمية، استعمال التجانسات، مقاربات تباينية، إغفالات، تقطيع الجملة المفترضة، الخ). إن م- أريفي[1] وهو يسترجع، عن قربٍ أيضاً: التصورات اللسانية، يرى في العمل التناصي تحويلات للإدماج، للنفي، للبناء للمجهول وللحذف الخ. غير أنه سرعان ما يحدد أنه خلافاً لما يذهب إليه النحو التوليدي، فإن التحويلات التناصية تستوجب دائماً تغييراً للمحتوى، فهذا المفهوم للعمل التناصي كتحويل يظهر كما لو كان بالتأكيد أساس كل تفكير تجاه المشكل، ولكن إذا تم ترك الميتالغة (اللغة الواصفة) اللسانية، فإننا نرغب في أن نمتلك مقاربة هي في ذات الآن عاديةً وأكثر واقعيةً، والتي لا تنسى الموضوع - النص في ماديته. وهكذا يمكن القول إن كل ملفوظ أو قل كل نسق دال - مأخوذٌ في حدث تناصي، يتحمل ثلاثة أشكال

---

[1]. "من أجل نظرية للنصوص المتعددة التناظرات"، "مجلة اللغات" سبتمبر 1973.

من المعالجات التي تهدف إلى "ضبطه" وترسيخ دمجه داخل مجموعة نصية جديدة.

1 ـ التلفيظ

إنّ الجوهر الدال للنص يجب أن يكون بانتظام كلامياً أو مُكلماً، حتى لو اقتبس من نسق دال من نوع تشخيصي. كيف يمكن فهم هاته العلاقة القائمة بين نسق دال خطي على سبيل المثال وبين آخر كلامي ما داما يستطيعان الالتقاء في رواية "معركة الفرصال"؟ يجب البحث فيما هو مشتركٌ بينهما خاصة الجانب النسقي، وفيما يتعلق بالعلاقة القائمة بين الصورة والنّص، لنا الاختيار في اعتبارها علاقة أيقونية تبعاً للمنظور التقليدي للسيميائيات[1] حيث النص يبذل جهده لتقليد الهيكل الرّسمي للصورة. وفي هذه الحالة فإنّ المرجعية تبقى تشكيليةً أو على الأقل فضائيةً أو نستطيع كما فعل ج – ل –

---

(1). أنظر، التركيب الذي وضعه براون في "نمطية العلاقات الأدبية" مجلة "بويطيقا" 7 – 1971.

شيفر، أن نعتمد منظوراً معاكساً ؛ فبالنسبة إليه الصورة ليس لها مرجعاً آخر غير النّص الذي يُلفظها (يجعلها تتكلم)، ومن هنا فإن إنطاق الصورة يعني بنينتها . فالنّص لا يُضاعفها، إنّه يجد سر إحداثها . من هنا فإنّ الرسم (التوضيحي) يبقى تصوراً مركزياً . يرى شيفر داخل اللوحة نسقاً من الدلالة المزدوجة ؛ فدوال اللوحة هي نفسها مبنيةٌ انطلاقاً من نسق مجازي ذي وجهين : (ترسيمي ومجازي). فيما يتعلّق بالمدلول، فليس هو إلا "الرسم التوضيحي للدوال" . فلكي يدخل نسق اللوحة في علاقة تناصية مع مجموعة كلامية وجب أن يأخذ شكل تلفظ لرسمه التوضيحي . فمهما تكن وجهة النظر المختارة، فإن ما هو غائب بالتأكيد عن العلاقة التناصية هو البعد التشخيصي المضبوط وما هو حاضر هو شبكة علائقية مشتركة، حتى عندما تستمر بعض الصور داخل نص معين – على مرّ السطور – فإنها تأخذ طبيعة كتابة فكرية تصويرية (idéographique) تُقرّبها من الكلامي، وتحدث للكلمة

بعض التغيرات البسيطة القابلة مباشرة للترجمة[1]. وهكذا فإن سيمون، في رواية "معركة الفرصال" يستبدل كلمة قميص برسم ذي بعد محدود، يمثل الشيء، دون أن يفسد نظام تناسق السطور. فالصورة هي في مستوى الطباعة وتجريديتها، إنها ليست فقط فقيرةً على المستوى البصري، ولكن أيضاً بسبب إدماجها في جملةٍ واحدةٍ تُزيل منها كل قيمةٍ أخرى غير رمزية (فكرية تصويرية)، وتضمها في تركيب مُعين.

نستطيع أيضاً استدعاء المثال المتعلق برواية دوبلان "Berlin Alexanderplatz" في اللحظة التي سيدخل فيها البطل إلى مدينة برلين، تبتدئ الفقرة بتقديم سلسلةٍ من الشعارات الشرفية تحدد الخدمات العمومية للمدينة (مصلحة الطرق، رجال المطافئ، جسور، وطرق معبدة ... الخ) هنا أيضاً يجبر الرسم التخطيطي الصور على الرمزية الدالة أكثر من أي شعارٍ شرفي قد التصق بـ "ترجمته الكلامية": وهكذا على يمين علمٍ

[1] - سينوغرافيا لوحة، باريس، سوي 1969.

صغيرٍ يوجد فيه صليبٌ، يمكن لنا أن نقرأ "الوقاية" كما لو أن الكاتب أراد أن يتجنب استقلال الجانب التمثيلي.

إنّ التّلفيظ يتقدم إذن كـ "استعمال على مستوى" العلامات المقتبسة. إنّ الملفوظ الآن حقيقيٌّ من حيث طباعته، لأن استعادة ملفوظ معين في نص أدبي لا تحدث أبداً مع خصائص الطباعة الأصلية. إنّ العمل الكلامي فضلاً عن ذلك يجهد ذاته في تخفيض جميع الأجساد الأجنبية غير الكلامية التي تستطيع الظهور في نص معين. في حالة روايات سيمون ودوبلان، يكفي من أجل هذا "صقل" العلامات قليلاً وذلك بتضمينها في تركيب تعبيري وإرغامها على الرمزية، ولكن إذا كان النص يقبل باندماج تمثيل أكثر غنى – وصف لوحة – فإن التمثيلية المباشرة تصبح مستحيلةً. فالتلفيظ يبحث إذن عن تأكيد ويجهد ذاته لمفصلة نسق العلامات الكلامية داخل نسق غير قابل للانفصام مع ذاته، كالنسق التشخيصي.

2 . الخطية

إذا كـان حقيقيـاً أن التنـاص يـدعو إلى قـراءة متعـددة (متعددة المعاني ولاحقة نحويـاً) فإنّـه لم يبق لهـا إلا الاستعمال الشكلي للخطاب التّناصي الذي يفرض على النص ، خلافاً لذلك ، خطية ذات تصلب مونولوجي . من جانب المتلقي ، فإن المعنى لم تتم ملاحظته بتدقيقٍ كما هي الحالة بالنسبة لصورة معينة أو انسجام الأخبار الشائعة . إنّ الدال الكلامي لا يفتح من خلال تحديداته الفضائية إلا تدريجياً ، وبعناءٍ حتّى ، مُشَكّلاً الدلالةَ بخطواتٍ صغيرةٍ وبطريقةٍ تجميعيةٍ . وهذا ما يجعل من العمليات التقطيعية تقنيةً أدبيةً بالأساس : إذا كان الدال مفروضاً عليه أن يبقى صوتياً فإنه من الممكن القيام بتشويش متتابع لمجموعة من الرسائل عن طريق الجمع بينها ، ولكن العملية التقطيعية التي من أهدافها التّدوين تنعزل في زمنيةٍ وحيدةٍ ومتعاقبةٍ هي أيضاً زمنية

الكتابة. فنحن لا نستطيع أن نلّح كثيراً على الدّور الذي تلعبه الخطية من أجل بناء نص مركب باعتباره مجموعة جديدة. إن الاطراد التشابهي للسطور يلغي كل حدٍّ وكل إغلاق. فالإدماج في السطور هو أيضاً قطيعة لـ "الصفحة" أو للفقرة التي تحدد طبيعة النص الأول، وبالتالي فإن الإدماج يجد نفسه يتابع عمل التحويل المادي لنص معين داخل نص آخر، خصوصاً عندما يكون تاماً لدرجة يمكن معها وسم النص المقتبس من خلال اختلافيته، كما يفعل سيمون في بعض الحالات: في رواية "معركة الفارصال" مُحدّداً هذا الاستشهاد أو ذاك بالحروف المائلة.

3. الإدماج

إن التجانس التناصي كي يكون تاماً، يجب ألا يجري فقط على مستوى شكل العبارة. يجب أن يهتم بتوحيد شكل وجوهر المضمون ويجب أن يُضاف إلى الانسجام الطّباعي تخفيضاً في التركيبات المستحيلة للنصوص المنحدرة من آفاق غالباً ما تكون مختلفةً. فتارةً نربط بواسطة التركيب مقطعاً مقتبساً مع محتواه الجديد في صُلب جملة ذات تركيب نحوي

يؤكد احتمالية التصديق، وتارةً نقيم، بدون اهتمام تركيبي، جسوراً على أساس وحدةٍ دلاليةٍ معينةٍ. إن التناظر ضروري جداً للإدماج أكثر من النصوص المطعمة التي هي ليست سوى مقاطع، غالباً ما تكون خاصةً في حد ذاتها بمعنى مستقل. (على عكس "المحكي داخل المحكي" التي درسه جيرار جنيت)[1]. إما أن العمل التناصي سيُضاعف الروابط الهادفة إلى إدماج المقترض في مستوياتٍ متعددةٍ في آنٍ واحدٍ، وإما أن المقاطع التناصية توظف لبسها، من خلال حركةٍ عكسيةٍ، فتلتقي في السياق بمجموعة من التركيبات الافتراضية. في جميع الحالات فإن المقطع التناصي يميل إلى التصرف ليس كمحكي داخل محكي، وإنما ككلمة شعرية في علاقتها مع السياق على الرغم مما تؤديه من زحلقةٍ أسلوبيةٍ، وما لا يتحقق ولا ينضبط. حتى لو أردنا أن نحدث ترتيباً منطقياً للإدماجات التي تظهر متشابهةً إلى حد ما مع إدماجات "المحكيات داخل المحكي"، فإننا نحتفظ في الذهن بأن التناص يقتضي تحديدات تناظرية أكثر جبرية، وينشئ عملية تجميعية (Montage) –

---

[1] صور III، سوي 1972، ص. 242.

ذات طبيعة أسلوبية أكثر منها سردية، هاته العملية التجميعية يمكن أن تتأسس على ثلاثة أنواع:

- التناظر الكنائي: استدعاء مقطعٍ تناصي مستعمل، لأنه يسمح بمتابعة خيط السرد بدقةٍ غالباً ما تكون من "الدرجة الأولى". من هنا نجد السارد الطفل في رواية "معركة الفرصال" قد ترجم نصاً لاتينياً خوفاً من عمه (أو أبيه). إن مقطع النص، مع ترجمته سطراً سطراً، قد أعيد إنتاجه بعد تحفيز الراشد الآمر للطفل بكتابته، وهو يقوم بإملائه عليه. في موضع آخر، نفس المقطع (الذي من خلال ظرف منحرف للكاتب قد أسند تارةً إلى قيصر وتارةً إلى تيف ليف Live – Tive)، سيمتلك وظيفة تماثلية، عندما يصبح قريباً من وصف فسيفساء قديم.

- التناظر الاستعاري: قد يؤتى بمقطع نصي إلى السياق بواسطة قياس دلالي يربطه به، وتبعاً لذلك، فرواية "معركة الفرصال" قد قدمت مشهداً عنيفاً دون التمهيد له، يراقب فيه البطل الذي يعاني من خيانة عشيقته المؤقتة، تصرفاتها منْ خلف الباب، ويأتي بنصٍ مأخوذٍ من رواية: "البحث عن الزمن الضائع": "... لقد عانيت ... كخدش في رسم الباب الرمادي الخشب المرئي قد خدش أيضاً شظايا صغيرةً مدهشةً لخط أصفر

له شكل البول نازلاً من صدره المشعث مقتسماً بطنه قسمين حاكا حلماته التي جمدت أصبحت خشنة في نفس الوقت مثل الحلمات وردة يقظة ليست في خدمة اليمين هذه الابتسامة التي وجهتها له هذا المساء نفسه والتي تغيرت الآن هزأت من سوان وامتلأت حباً من أجل آخر من رغبة رأسه هاته لكن معكوسة تحت شفاه أخرى"[1](*).

من العادي أن يأخذ هذا النوع من الإدماج مسحة ميتا – لسانية، لأن هاته الإدماجات هي غالباً ما تكون بشكلٍ أو بآخر نتيجة ردّ فعلٍ واعٍ للكاتب تجاه إنتاجه الخاص. إنها تصلح لإضاءة فقرة معينة لإغنائه بلعبة تداعي الذكريات، للإشارة، بواسطة صوت الآخر، إلى اتجاه للقراءة. إذن من الواجب تقريباً اعتبار أية مجموعةٍ صُغرى مدمجةٍ بواسطة تناظر ميتالساني هي كل ميتالغة تقيم نوعاً علائقياً مجازياً مع النوع الذي تعالجه – لنعد من جديد إلى رواية "معركة الفرصال"، كيف نفهم سلسلةً

---

(1). باريس، منشورات منتصف الليل (Minuit) 1969، ص. 168.

*. من الصعوبة القصوى ترجمة هذا المقطع المكتوب بدون علامات الترقيم، والمعتمد على اللعب بالكلمات، وتكسير بنية المعنى في حد ذاته.

متواليةً من الخطابات مثل "(ص. 118 – 119) : وصف سقطة الحصان خلال الحرب (يمكن أن يتعلق الأمر بلوحة لكرافاجيو) "مشهد جنسي" ، استشهاد من التاريخ ، فن لإيلي فور : "رسم رقصاتٍ صاخبةٍ" ، عملية القتل أيضاً ، مثلما الحب هو ذريعة لتمجيد الشكل الذي يظهر بهاؤه الهادئ فقط للذين أدركوا لا مبالاة الطبيعة أمام القتل أو الحب" . إذا كان الاستشهاد يتعالق بكل وضوحٍ مع المتتاليتين اللتين تأتيان قبله مباشرةً ، فإنه يظهر أيضاً مثل تعليق موسع حول الرواية التي يلازمها بالتحديد مشهد جنسي ومشاهد حربية – التقويم الحيوي للكاتب لعمله الخاص ، من خلال كلام رجلٍ آخر . من الطبيعي أن مبدأي الإدماج الآنفي الذكر يستطيعان الارتباط : يكفي هنا على سبيل المثال أن يكون إقحام نص إيلي فور مُعللاً سردياً .

– التجميع غير التناظري : مقطع نصي مُعيّن ، مدرج في سياق دون أية علاقةٍ دلاليةٍ أولويةٍ مع هذا السياق . لقد تمّ البحث عن مثال لذلك دون جدوى في رواية "معركة الفرصال" حيث جميع العناصر ، بالرغم من المظاهر ، تؤكد بقوةٍ أنها معللةٌ ومجمعةٌ حول بعض المحاور الدلالية المقيدة . إن المواد النّصية في مثل هذا البناء ، سريعاً ما تخضع إلى نوع من الجاذبية المتبادلة

التي تضمن تماسكاً يتقوى أكثر فأكثر في المجموعة الدلالية التي تشيدها الرواية. لكي نتجنب هذا، يجب وجود يقظةٍ في جميع اللحظات وتفكيكية مستمرة ومعاندة وكمثال لذلك: دور التجميع (Montage) في عملية التقطيع.

يجب أيضاً ملاحظة أن عدم تجانس التجميع لا يتسبب في عدم تجانس الخطاب. في الواقع إن التجاوز الخطي للنص يعيد بناء علاقات تركيبية تعتمد الصُدفة و تمهد لالتحام دلالي. فحتى في غياب هاته الروابط التركيبية فإن دلالة غريبة ستتأسس: لا ينصب اللعب على الوحدات المعجمية، وإنما ينصب على الدليلات التي تكونها، تضعيف إلى منتهى اللعب بالمعنى – كما هو الحال بالنسبة لكل نصٍ أدبي بالرغم من تناظره[1].

---

[1]. انظر: جوليا كريستيفا، سيميوطيقا، ص. 258 "الدلالة الشعرية، بعيدا على أن تكون مثبتة في وحدات لا متغيرة تعتبر هنا كنتيجة. أ) لتركيب لحوي لوحدات معجمية بما هي دليلات. ب) لعملية مركبة ومتعددة بين الوحدات الدلالية الصغرى لجذور الكلمات، والإشارات المتعددة للعملية التدليلية التي تنتجها جذور الكلمات هاته، عندما توضع داخل الفضاء التناصي (حين يعاد وضعها داخل مختلف السياقات الممكنة").

4 ـ صور التناص

إن العمليات الثلاث للعمل التناصي التي سندرسها فيما يلي تستند قبل كل شيءٍ على تحويل التوضيب التناصي، ولكن المقاطع التناصية هي كذلك مواضيع لتغييرات ثابتة. فالتغييرات التي وصفتها ج- كريستيفا فيما يتعلق ببعض الأشعار، هي مثالٌ لذلك -والتي هي مع ذلك محددةٌ تقريباً بالنسبة لنا لأن المتن لا يتشكل إلا من ملفوظاتٍ إيديولوجيةٍ. فلوصف تغييرات المقاطع الوظيفية فإن أخذ التحويلات اللسانية التي مجدها أريفي توشك أن تؤكد بغموضٍ كبيرٍ كل تفاهةٍ. وفي المقابل فإن معدات الصور البلاغية تمنح للتحليل طابعاً منطقياً جدٌّ متنوعٍ كي يرتب بكل دقةٍ أنماط التحريف الناتجة عن بعض النصوص خلال قضية التناص. نستطيع بكل سهولةٍ أن نقيم للتناص جدولاً لا يطمح إلى الكمال.

- المجانسة: إن تحريف النص الأصلي يشمل الاحتفاظ في داخله بالمُصوتات مع تغيير الشكل الكتابي الذي يملأ النص بمعنى جديد. إنها المعالجة الجديدة التي تخضع بعض فقرات البحث في

رواية : "معركة الفرصال"[1] : "... كل بشعات ذكرى شهوة نية، ولاتي تحمل من عندي ها تسمح لها بتوحيد هيئات مضطرمة ولاتي تبرهن على رؤيتكما مع آخر يتندم على كل لذتن تذوقها بلقربي منها ..."[*].

يكسر سيمون النص، يعيد كتابته حسب أصواتية خاضعة لهواه، تشكيل غريب ومضحك لعلائق اللغة المنطوقة، ألعاب غير مناسبة بالكلمات وقبح مبالغ فيه، عن قصد، للنثر المعروف السابق وحتى تصبح المجانسة صورة تناصية يكفي إذن أن تعمم، ولكن يجب الاعتراف أن الحالة هاته هي نادرة وحتى نص كونو : poor lay zanglay (تمارين الأسلوب) لا يدحض هذا التصرف لأنه لا يحول نصاً بحد ذاته، ولكن يحول فقط اللغة المكتوبة "الصحيحة" التي ورد بها.

- **الإضمار** : استعادةٌ ناقصةٌ لنص معين أو لنص أصلي ما. يضع سيمون في رواية "معركة الفرصال" نص إيلي فور على الشكل التالي، فهو يستعمل مرتين جملة مأخوذة من فصل حول

---

[1]. ص. 178.

*. محاولة فقط لترجمة هذا التلاعب الكلامي الذي كتب به هذا النص الإبداعي.

فناني ألمانيا في عصر النهضة "الكل بالنسبة للفنان الألماني يتساوى في الطبيعة" ولكن في الاستعمال الأول يتبع سيمون هذه الجملة بمقطع يظهر في خمسة وثلاثين سطراً في نص إيلي فو "إن التفضيل يقنع دائماً المجموعة، فعالمها ليس مستمراً ولكنه معمول من مقاطع متقابلة... الخ ...". إن مهارة الوصل تسهل معقولية النص الذي أصله ليس مكشوفاً بأية طريقةٍ. الإضمار يمكن أن يكون أيضاً بالنسبة لنموذج منتظر، محدثاً بهذا الشكل عاطفة الكبت (الحرمان) عند القارئ المتلهف على رؤية تحقق النص الأصلي. هذا الشيء هو الذي يعتمد عليه لوترியامون، وهو يقدم مالدورور، "لقد أثبت في بعض السطور كيف كان مالدورور طيباً خلال سنواته الأولى، حيث كان يعيش سعيداً، هذا ما حدث"(1- 3). إذن بما أن لوترياmon قد وضع بطله مثل كائن ملعون وشيطاني، فإنه قد تطرق بعبثٍ جميلٍ إلى المواضيع التي سبق أن تناولها الكتاب السابقون عليه (حياة قبل السقوط وظروف السقوط نفسه) التي من أجلها قد مُلئت مئات من الصفحات المتعددة لروايةٍ سوداء تقليديةٍ.

- الإطناب: تحويل لنص أصلي بواسطة تطوير افتراضياته الدلالية. إنها العلاقة التي تربط المقطع الشعري لـ

"الأناشيد" ، الذي يتحدث عن المخيط (1- 9) بقصيدة بودلير "الرجل والبحر" . لا يوجد بين النصين أي تذكرٍ بسيطٍ ، كما أوحت بذلك ج- كريستيفا ، ولكن هناك علاقة تناصية تربط بينهما . إن لوتريامون يسترجع التوازن بين الرجل والمحيط الذي يُستعمل إطاراً لنص بودلير . إضافةً إلى هذا ، فإنه من خلال هذا التوازن يعيد استعمال موضوعات متعددة للقصيدة ، ويعاملها كأقوالٍ قابلةٍ للتوسع : البحر مرآة للرجل ، وكآبة المياه تشبه كآبة الذهن الإنساني ، الثروات المختفية للمياه ... عمقها المظلم الخ ... هذه الاستعادة تهكمية على وجهين : ينقل لوتريامون التوازن البودليري من معنى التوازن المضني بالنسبة للإنسان ، وزيادة على هذا ، فإنه يسجله في بلاغةٍ مبالغٌ فيها ، تفقد النص مكانته حتى داخل عملية انتقاله . إنه ابتذال وعلموية ذات صفة سيئة يُلغمان الاحتمال الشعري ، في الوقت الذي يكون فيه الخطاب قد مُطّط مثل بالون ، وأمسك به في كلام فارغ لا معنى له .

" ... أنت تتأمل نفسك في الانبساط اللانهائي لشفرته ".

بودلير (انظر v . 2 – 3) .

" أيها المحيط القديم، إن اتساعك المادي لا يمكن أن يقارن إلا بالقدر الذي نعطيه للقدرة الفاعلة التي تلد كتلتك. إننا لا نستطيع أن نُقَبّلك بنظرة عين، من أجل مشاهدتك يجب على النظر أن يوجه مِقْرَابَه – من خلال حركة مستمرة نحو جهات الأفق الأربع، مثل أي عالم رياضي فلكي يستطيع حل مسألة جبرية، هو مجبر على فحص مختلف الحالات الممكنة، كل واحدة على حدة، قبل الجزم بالصعوبة. إن الإنسان يأكل الأطعمة الأساسية، ويقوم بمجهودات أخرى مناسبة، لها مفعول جيد من أجل أن يبدو ضخمًا، لتنتفخ ما شاءت هذه الضفدعة المحبوبة. كن مطمئناً فإنها لن تعادلك ضخامةً، هذا ما أعتقده على الأقل، أحييك أيها المحيط القديم !" .

لوتريامون (1- 9)

من المسلم به أنّ الإطناب يُوشي، يدخل خطابات جديدة كي يتماسك، كما هو الشأن هنا في الإحالة إلى الضفدعة الواردة في الحكاية – فهو يُشيد إذن علاقة معنى لا يمكن

التغاضي عنها – قد يوجد ، فضلاً عن ذلك أن يكون الإطناب قد ضُوعف باستبدال دلالي : فلوتريامون أقام في مكان التأمل الروحي الذي جاء به بودلير تأملاً بكل فظاظةٍ هو متباهي ومادي.

– المبالغة : تحويل نص من خلال الإطالة في تفصيل نعوته. هذه الصورة لها قيمةٌ عامةٌ جداً في "الأناشيد"(*) التي تأخذ تقريباً قيمة خاصية النظام الترميزي التمثيلي . فالمقطع المستشهد به فيما سيأتي ، يبدو وكأنّه قد أقام في هذا المشهد تفخيماً للشكل.

– الاستبدال : هذه الصورة تؤثر في عناصر نصية مختلفة جداً ، مما يجعلها تستحق أن تورد بتفصيلٍ. إنها بدون أدنى شك ، بسبب قيمتها اللاجُملية نجدها على الخصوص في التناص الساخر. هنا أيضاً تمنح "الأناشيد" مجموعة من الأمثلة المختلفة.

إنه استبدال للوضعية التّلفظية ، فمضمون الخطاب يبقى ثابتاً ، في حين تتغير كلماته ، في المكان الذي يُوجه فيه بودلير

* . المقصود "أناشيد مالدورور" (المترجم).

كلامه إلى الرجل ("أيها الرجل الحر، أنت دائماً تحب البحر")، لا يأخذ لوتريامون من المحاور إلا المحيط ("إني أحييك، أيها المحيط القديم"). انطلاقاً من هذا نلاحظ أن لوترياموت قد عكس بكل تأكيدٍ قيمة الموازاة. يمكن الحديث بنفس الطريقة عن الاستبدال، إذا كان موضوع التلفظ هو الذي تغير.

هنا عملية استبدال للتصنيف. فعوامل أو ظروف القصة الأصلية قد تم أخذها ولكنها قد صُنفت بشكل عكسي. لقد تعاطى لوترياموت لهذا العمل وهو معارض لما هو ثابتٌ، نجد، في "الأناشيد"، بعض مقاطع الرؤيا[1]، على سبيل المثال، سقوط بابل (Ap 17 – 19) التي نجد فيها مجموعةً من العناصر في مقطع ميثاق البغاء (أناشيد I – 7). إننا نجد، في مقطع الرؤيا، نبي الله جان وقد وجَّهه ملاكٌ (مجنح وقدسي) معيّناً له، كما لو كانت البَغِيُّ الكبيرة، امرأةٌ "جالسة فوق بهيمةٍ أرجوانيةٍ"، "مرتديةً نسيجاً أرجوانياً ومزينةً بالذهب، بأحجار نفيسة

---

(1) . أنظر، ف/ سيللير Ph – Sellier "لوترياموت والتوراة" – مجلة التاريخ الأدبي لفرنسا. ماي – يونيو 1974.

ف – سيللير يعلن اقتباساته دون أن يلتزم بأية نسقية.

وجواهر" . كما نجد أيضاً في "الأناشيد" ، مالدورور كائناً شيطانياً وقد وجَّهته دودة لامعة (تحويل مضحك وحقير للملاك) في حين إن البغاء يظهر له في ملامح "امرأةٍ جميلةٍ عاريةٍ" آتيةٍ للنوم تحت قدميه ، ولكن لا تتوقف هنا الآلية التحويلية للنص . استبدال للوضعية الدرامية . إن الرّسم التوضيحي المحرك للقصة المقتبسة قد عُدّل بواسطة تحويل سلبي أو منفعل . فلنتمم قراءة مقطع الرؤيا . الملاك يقضي رمزياً على البغاء .

"إذن ملاك قوي يأخذ حجراً شبيهاً برحى كبيرة ، ويرمي به في البحر قائلاً : هكذا بعنفٍ ستهلك بابل ، المدينة الكبيرة ، ولن توجد أبداً بعد ذلك"(Ap 18 – 21) .

عقاب يمكن أن يكون رمزياً ، وهذا لا ينقص من واقعيته ، كما يدل على ذلك ما يلي :

"السلام والعزة والقوة لإلهنا ، لأن أحكامه حقيقية وعادلة لأنه قد حاكم البغيَّ الكبيرة التي أفسدت الأرض بفجورها ، إنه انتقم لدم خدامه بنفسه" (Ap 2 – 19) .

أما فيما يخص الدودة اللامعة، فهي تقترح على مالدورور أن يباشر عقاباً مماثلاً على المرأة الجميلة العارية، ولكن مالدورور يعكس الأدوار بطريقةٍ غير متوقعةٍ:

"أخذت حجراً كبيراً (...) وحفرت جبلاً إلى قمته: من هنا سحقت الدودة اللامعة. رأسها انغرز تحت أرض بضخامة رجل، الحجر وثب إلى علو ستة كنائس ثم سقط في بحيرةٍ، الخ". فأمام النحيب المرعب للبَغيّ نفسها، يعرض مالدورور تصوره الخاص للإحسان في تقابل مع الخالق، ويمنع عنه كل عدالةٍ:

"لقد اخترتك عليه / أيتها الدودة اللامعة / لأني أعطف على التعساء، ليست هاته غلطتك إذا كانت العدالة الخالدة قد خلقتك".

قلب للقيم الرمزية. الرموز المُعدّة من خلال نص قد أخذت مع دلالات متعارضة في السياق الجديد. لا يتردد لوترியامون في تحريف الرموز المسيحية المعروفة جداً عند إعادة كتابتها في مقطع الرؤيا. في حين إن الثعبان والتنين قد حُددا بكل وضوح كمخلوقات شيطانية في التوراة (Ap - 20). لكن لوترياامون قد استعملهما دون خشيةٍ. الأول (الثعبان)

ليمثل الخالق نفسه (المقطع الخامس – 4)، الثاني (التنين) كرمز إلى الأمل في الحرب الكبيرة التي يصارع فيها مالدورور – العُقاب.

– تغيير مستوى المعنى: إن الترسيم الدلالي قد أُخذ داخل السياق في مستوى جديد من المعنى، وبالتالي فإن الرؤية المشهورة للإله آكل لحوم البشر في "الأناشيد" (11- 8) قد وُلدت طبيعيةً جداً، انطلاقاً من هذا المعنى الأول للدعوة إلى القيامة (17 – 19).

"تعالوا، اجتمعوا من أجل مأدبة الإله الكبيرة، كي تأكلوا لحم الملوك، لحم القُواد العسكريين، لحم الأقوياء، لحم الخيول والذين يركبونها، لحم الجميع، أحراراً وعبيداً، صغاراً وكباراً".

لم يفعل لوتريامون شيئاً آخر سوى أنه قد أظهر المشهد الأكثر شهوانيةً الذي يُمكن إظهاره بصرف النظر عن معناه التواصلي الروحي، إذ إنّه لم يحتفظ من الاستعارة المعممة إلا بالعربة، ماحياً جميع المفاهيم المرتبطة بالمحتوى.لم تعد المأدبة

الكبرى هي مكان الاجتماع الكوني بل أصبحت مأدبةً خاصةً بالغول.

إن صُور التناص تمنح إذن حقلاً واسعاً للاستكشاف الذي نحرص على عدم إغلاقه، لأنه من النادر جداً أن يقتبس نص أدبي ويستشهد به كما هو. فالسياق الجديد يبحث في الغالب على تحقيق خصوصيةٍ واضحةٍ للنص المفترض. إما أن هذه الغاية تبقى مختفيةً والعمل التناصي يعادل "تزييناً" سيصبح بالأحرى أكثر فعاليةً من النص المقتبس الذي قد غُيرت ملامحه ببراعةٍ، وإما أن السياق الجديد يُقرّ أنه قد أعد كتابة جديدة للنص ومنحة فرجة. ويفسر هذا التغيير، في الحالتين معاً، من خلال الرغبة في الابتعاد عن المسعى الطوطولوجي المحض، الذي في غضونه، علاوةً على ما قلناه يواجه النص المفترض تهديداً بعدم تجسده من جديد، بانتهائه وبإزاحةٍ، من خلال حضوره، السياق نفسه.

المبحث الرابع:

الإيديولوجيات التناصية

1 - التناص كانحراف ثقافي

إنّ تحليل العمل التناصي ، من التحديدات الإيديولوجية التي ترتبط بوظائفية النصوص نفسها ، يُبين كفاية أن القول المعاد كلية لا وجود له ، أو بمعان أخرى ، أنّ هذا العمل يشغل وظيفة نقدية بالنسبة للشكل . سواءً كانت القصيدة نقديةً بوضوح - كما هو الحال ، في الأُهجية المينيبية أو لا . إذا كانت الطليعة الأدبية المهتمة بالتناص تعلم من تلقاء ذاتها ، أي أنها مدركة في نفس الوقت ، للموضوع الذي تشتغل عليه ، وللذكريات الأدبية التي تخالطه ، فإن دورها يتمثل في إعادة تلفيظ الخطابات ذات الأهمية الكبيرة ، بطريقةٍ قطعيةٍ ، خطابات رقيقة ، خطابات قديمة . بيترون يسخر من الملحمة الجديدة ، ورابلي يتحرر من المعرفة القرسطوية ، ولوتريامون يوجه بعض

"التقويمات" للرومانسية وجويس يتصارع مع التقاليد الأدبية الإيرلندية أو تجديدات البلاغة الصحفية. إعادة القول من أجل المحاصرة، تسييج داخل خطاب آخر أكثر قوة، التكلم من أجل محو الأثر، أو بكل تجلد: الرفض من أجل التجاوز. يسخر لوتريامون من الشخصيات الكبيرة لعصره من أجل التمكن من المرور إلى الخطاب التأكيدي للأشعار، النسيان والتحييد كانا مستحيلين بقدر استغلالهما للمحاور الإيديولوجية، أو إظهار هذا الخطاب وجعله موضوعاً ولغةً واصفةً، يُفتح إذن حقل لكلمة جديدة، مولودة من تصدع الخطابات القديمة المتضامنة فيما بينها، وبالرّغم من كون أن هذه الخطابات ترمي بكل قواها المعادة (المستنسخة) إلى الكلمة التي تُعارضها، فإنها تحركها. إن التناص يقدم لها بهذا الشكل تدميرها الخاص.

2- التناص كتحديد لتفاعلية المعنى

إن التناص إذن آلة مشوشة. يتعلق الأمر بعدم ترك المعنى في حالة توقف بالتآمر على انتصار المستنسخ (الكلام المعاد) بواسطة عمل تحويلي. إذا كانت الاستعادة الأدبية، في الواقع، تقتات من كل نص، فهي أيضاً بالنسبة إليه تهديد مستمر

لتوريطه، على قدر ما هي مستسلمة لآلية الانضمام فإنها تترك نفسها تعطل بواسطة اقتحام السلوكات المكررة التي هي دائماً الأكثر إعاقة. لقد رأينا كيف أن غيرة البطل في رواية (معركة الفرصال) قد دفعت إلى استحضار بشكل طبيعي ذكرى (غرام سوان)، ولكن في هذا "الشكل الطبيعي" يسكن قصور ذاتي، يتدارك، بالمعنى العام، كل إنتاج لمعنى جديد.

إن التعبير الأدبي يصبح منغلقاً داخل محاولة أولية للادّخار من الكلم المبتذل المعاد بشكل لا نهائي. من هنا يأتي غضب المؤلف الذي يتجلى فيى "تقتيل" نص بروست. وبعيداً على أن يكون الانخلاع المتجانس لهذا النص: تصرفاً مجانياً لا قيمة له، فإنه يمنح بشكلٍ جيدٍ، معنى القضية التناصية: تسليط الضوء على التراكيب المجمدة ("الميتولوجيات") المتقعرة داخل الجمل، تجاوز هذه التراكيب المجمدة لتفاهتها وذلك بالمبالغة فيها، وأخيراً إبراز المدلول وتوضيحه من أجل بعثه داخل قضيةٍ دلاليةٍ جديدةٍ. كل استشهاد تناصي هو على هذه الشاكلة، مقتبس تقريباً من هذا التفكيك التجانسي، حتى ولو كانت هذه "المجانسة" تؤثر، في الواقع، في المعنى. إنّ إحياء الدلالة يتدخل في نفس الوقت، في كل وضعٍ جديدٍ داخل السياق. هذه التقنية يمكن أن تؤول إلى فصل

التوحيد الدلالي الافتراضي لنص معين، وامتزاجه مع خطابات أخرى. هذا العمل قد نفذه م- بوتور حول صفحة شهيرة من كتاب شاتوبريان في 6 810 000 ليتر من الماء في الثانية فهو قد أجهد نفسه في مزج كلمات شاتوبريان وأصوات أبطال روايته. وعلى هذا الشكل نستطيع أن نستكشف التكثيف الدلالي الافتراضي لنص معين. ونؤكد على النقط الأساسية لبنائه وطبيعة هذا البناء المفتوحة، وطاقته اللامحدودة (ج – كريستيفا) التي هي أيضاً تنتمي للانهائية السياقات الممكنة[1]. في هذه الحالة المحدودة كما هو الشأن في الحالات الأخرى الأقل وضوحاً، فإن التناص يشتغل داخل الوظائفية النصية. "التأكد" من القراءة بواسطة القراءة، رفض كلي للنقطة النهائية التي يمكن أن تغلق المعنى وتجمد الشكل[2].

---

[1]. انظر: فان روسيم: "مغامرات الاستشهادات عند بوتور" (18 – 10) 1974.

[2]. "التطبيق التناصي" يأخذ معنى واسعا عند أدباء الطليعة المعاصرين الذين يجهدون أنفسهم من أجل إيجاد نظرية أكثر تركيبا للنص، تربط علاقاته مع الموضوع، اللاشعور، الايديولوجيا .التنقيل بالمعنى الذي تعطيه له جوليا كريستيفا في كتابها (ثورة اللغة الشعرية ص. 60) يسمح بالتفكير في الاتحاد بين أنساق غير متجانسة. ويذهب هـ – ميشونيك في نفس المنحى. فهو يتقاسم نفس الهمّ مع جوليا كريستيفا، همّ حل مشكل العلاقات بين "اللغة كنسق" "اللاشعور كنسق" و"الإيديولوجيا كنسق" فهو يرى هنا "المشكل المعرفي الأساسي للشعرية" (من أجل الشعرية II، ص117). وهذا ما أسميناه "عملا تناصيا". ولكنه الآن يأخذ دلالة أخرى، فقد وجد مكانا في الذي أطلق عليه ميشونيك " الحياتي" بكل ما يحمله التصور من ضبابية: "الحياتي مزدوج: عمل في الإيديولوجي والاجتماعي، عمل في الأنا -- الاثنان معا غير مفترقين 1) : إنه داخل الغريزة باعتباره إنتاجية للغة معينة، اللغة المرتبطة بواسطة رابط

3- التناص كمرآة للمواضيع

مواضيع(*) في صيغة الجمع، لأننا نريد الحديث عن مواضيع حدّدتها اللسانيات: موضوع التلفظ و موضوع الملفوظ. إنهما يقتسمان نتيجة مشتركة، تتجلى في أنّ الإدراك الأدبي المعاصر يحتوي الاثنين معاً باعتبارهما نتاجاً للتخييل. إننا لم نعد نؤمن بالموضوع الّذي يشكل مادة للكتاب. من الآن فصاعداً سنراهن على عملية القلب، الكتب هي مادة الموضوع سواءً كان

بنيوي، مع الليبيدو. وهكذا فإن النص هو الذي يمتد نحو تحقق لغوي لما يسميه علماء التحليل النفسي بالموضوع الجزئي" (...). 2) ؛ إنه المحول للإيديولوجيا داخل ومن خلال جعل المعارضات الفردية / الاجتماعية جدلية، كتابة ذاتية / كتابة غيرية داخل الأدلة كما داخل العلامات "(مرجع سابق، ص، 66 – 77) بالنسبة لجوليا كريستيفا، فإنها تطابق كليا بين الموضوع وقضية التدليل (مرجع سابق ص، 188) منذ الآن، فحلّ مشكل علاقات نص / سيرورة سيميائية التي تتمفصل، هو تقسيم كيفية انبناء "الموضوع" أو غيابه. ما حددته جوليا كريستيفا تحت اسم النص التكويني أصبح المكان النظري لنوع من الانضمام بين سيرورات سيميائية غير متجانسة – مكان التمفصل ومكان مرورها إلى الرمزية، عملية موصوفة مثل "قضية تمتد لتتمفصل داخل بنيات زائلة وغير دالة" أ) الاثنينية الغريزية، ب) المجموعة الجسدية والبيئوية، ج) المؤسسة الاجتماعية والبنيات الأسرية تترجم متطلبات نمط الإنتاج، د) قوالب التلفظ التي تمنح مكانا لـ "أجناس" الخطاب (حسب تاريخ الأدب) إلى "بنيات نفسانية" (تبعا لطب الأمراض العقلية – النفسية والتحليل النفسي) أو إلى – مختلف توزيعات تحريكية التلفظ (حسب لسانيات الخطاب بالمعنى الذي يعطيه له جاكبسون (مرجع سابق ص. 83)، النماذج التمفصلية للمعطيات السيميوطيقية وغير المتجانسة تبقى بالنسبة لنا إشكالية، ولكن ينبغي علينا بالخصوص ألا نسكن عما يخفي تصور التناص ولعبته بالنسبة للطليعة النقدية التي ابتدعت هذا المفهوم بكل أصالة.

❖ ملاحظة: تأخذ أيضا كلمة « Les sujets » معنى "الفواعل".

موضوعاً مُكتتبا أو موضوعاً مُنكتبا – منذ الآن لن تكون هناك أوديسا بدون "عبور للكتابة" . إنّ الحقيقة الأدبية مثل الحقيقة التاريخية لا يمكن لهما أن تنبنيا إلا داخل تعددية النصوص والكتابات – داخل التناص . هذا هو معنى رواية كلود سيمون : مسيرة هائمة للبطل من خلال بعض ذكريات لترجمات لاتينية ، ولكتب المؤرخين ، ولكن مكان "المعركة" يبقى غير موجود . وذلك لأن الحدث في الكتابة ، يبقى غير متموضع . إنه يتوارى ، فليس لنا سوى ترجمات . كلّ ما نستطيع قوله هو أن شيئاً ما ينبني من خلال هذه المجموعة من الأشكال ، الذي هو الخيال نفسه . وبخلاف ذلك وفي صوت مبتهج يُبيّن ر – كونو نفس الشيء في "تمارين الأسلوب" . إنّ كثرة الأشكال البلاغية المستعملة لسرد أحدوثةٍ معينةٍ هي أقل تأثيراً من هذا الاكتشاف : فالكتاب ليس إلا نسقاً من الروايات المختلفة بدون أن نستطيع الاعتماد على ترجمة "حقيقية" للتاريخ المسرود . إن بناء الحديث هو تقريب جميع الأشكال المُمكنة ، والقيام بفهرستها عنوةً . وما أن يفقد سر التطابق بين موضوع معين ولُغته ، فإن التناص وحده هو الذي يُمكّن من إيجاد ما يُوحّد بينهما . فلا يمكن التوصل ، إلا بعد جهدٍ ، إلى أنّ هذا الاستعمال للتناص يبقى في الأساس ، "غير مُتعمَّد :

مجبر على إعادة عملية التلفيظ دون انقطاع حتّى يتحدّد ، الخطاب مأخوذ بلعبة التّدليل أو ببناء موضوعه ، اللذين هما في الواقع شيءٌ واحدٌ . إنّ الشكل يُصنع في نفس الآن معرفياً ونرجسياً . إنّه يُبقي ، بلا مللٍ موضوعه الخاص لنفسه ، تحت غطاء أن لعبته تلدُ الكلّ .

4 – بعيداً عن المرآة ؟ (فيما وراء المرأة؟)

ينفرد و – بيروغس ، خلافاً للكتابات التناصية للأدباء المثقفين ، باعتقاده أن تعددية الخطاب لا تعرف حدوداً ، فهو لا يهتم إطلاقاً بوظائف اللغة التي يستعملُها الأدب لحد الآن : تمثيل أو استكشاف للمبدع في ومن خلال تلفظه الخاص . فبالنسبة إليه يجب، تجاوز هذه اللغة من أجل بناء هذا الذي "تتواجد فيه بعض التحريفات اللازمة لجميع اللغات الموجودة في الغرب التي لا يمكن صياغتها" . إذا كان الموضوع حقيقة هو هذا الكائن الحي المحنط بواسطة القيود الاجتماعية التي تلاحق حياته اليومية . فإن التناص هو الأداة المثلى التي تُستعمل لتحطيم أديم الخطابات القديمة . إن التناص لم يعد اقتباساً مُهذباً

ولا استشهاداً من المكتبة الكبيرة، لقد أصبح استراتيجيةً للتشويش، وبعيداً عن الكتاب يمتد التناص إلى الخطاب الاجتماعي كله. يتعلق الأمر بترميقٍ سريعٍ لـ "تقنيات" التقطيع من أجل الإجابة عن التواجد الكلي لأولائك الذين نقتات من خطابهم الميت (وسائل إعلام، إشهار، الخ). يجب العمل على تخليص الرموز من عقلنتها – وليس أبداً المواضيع – وشيء ما سيتفتت، سيتحرر، كلمات تحت كلمات، استحواذات شخصية. كلمة أخرى تولد، تفر من هيمنة وسائل الإعلام ولكنها تحتفظ بقدرتها وتتحول لمعاداة هذه الوسائل (التي تمثل أسياداً سابقين لها). أيضا إن الهوس التناصي لا يملك دائماً مشروعاً راديكالياً فهو غير مهتمٍ به، ولكن على ضوء هذا المثال الأخير، نستطيع أن نتنبأ بكون التناص لم يكن أبداً بدون فائدةٍ. فمهما تكن الدعامة الإيديولوجية مُعترفة بأن الاستعمال التناصي للخطابات يتجاوب مع ميل نقدي لعبي، واستكشافي، فإنه في الواقع يتعلق بوسيلة الكلام المفضل (المختار) في عصور الانحطاط وعصور النهضة الثقافيين.

– جامعة كولومبيا –

(انتهى)

قائمة المصطلحات

I- المصطلحات المستعملة في الدراسة

A	
Allégorie	مجاز
Allusion	تلميح
Altération	تحريف
Alternance	تناوب
Amplification	توسيع
Anagramme	جناس تصحيفي
Analyse	تحليل
Anamnèse	عرض
Anaphore	لازمة كلامية
Anecdote	أحدوثة
Aphorisme	قول مأثور

Arché -texte	نص أولي
Arché -type	نموذج أصلي
Articulation	تمفصل
Assonance	تقفية
Aspect	مظهر

B	
Bricolage	ترميق
Brouillage	تشويش

C	
Catégorie	مقولة
Citation	استشهاد
Cliché	مستنسخ
Codage	ترميز

Code	نظام ترميزي
Concept	تصور
Condensation	تكثيف
Connatation	إيحاء
Construction	بناء
Contenu	محتوى
Contexte	سياق
Corpus	متن

D	
Déchiffrage	فك الرموز
Desintégratio	تفكيك
Dialectique	جدلي
Dialogue	حوار
Discours	خطاب
Drame	دراما

E	
Ellipse	إضمار
Emprunt	لفظ مقترض
Encadrement	تأطير
Enchaînemen	تسلسل
Enchâssemen	تضمين
Enonciation	تلفظ
Enoncé	ملفوظ
Épigramme	هجاء
Epique	ملحمي
Episode	مشهد
Epopée	ملحمة
Explicite	صريح

F	
Fable	خرافة
Falsification	انتحال
Fiction	تخيُّل
Figure	صورة
Fonction	وظيفة
Forme	شكل
Fragment	مقطع
Fusion	اندماج

G	
Genre	نوع / جنس

H	
Héroïque	بطولي
Historiette	أقصوصة
Hyperbole	مبالغة
Hypothèse	فرضية

I	
Imitation	تقليد
Implicite	ضمني
Information	معلومة
Interprétation	تأويل
Intertexte	متناص
Intertextualité	تناص
Interversion	استبدال
Inversion	قلب
Isotopie	تناظر

L	
Langage	لغة
Langue	كلام
Lexème	جذر الكلمة
Libido	ليبيدو
Linéarité	خطية
Littérarité	أدبية
Lexique	معجم
Lyrique	غنائي

M	
Message	مرسلة
Métalangage	لغة واصفة
Métaphore	استعارة
Mixage	مزج
Modalité	صيغة
Modulation	نمذجة

Monolithisme	تراصية
Montage	تجميع
Mythe	أسطورة

N	
Narration	سرد
Notion	تصور

O	
Obsession	انحصار
Œuvre	عمل أدبي
Onirique	حلمي
Originalité	أصالة

P	
Parodie	محاكاة ساخرة
Parole	كلام
Personnage	شخصية

Phénomène	ظاهرة
Plagiat	سرقة أدبية
Poétique	شعري
Processus	سيرورة
Prose	نثر

R	
Réactivation	تجديد
Récit	محكي
Référence	مرجع
Rhétorique	بلاغة
Représentation	تمثيل

S	
Satire	أهجية
Scénographie	سينوغرافيا
Schéma	رسم توضيحي
Sémantique	دلالي

Sémème	دُلَيل
Sens	معنى
Signe	دليل (علامة)
Signifiant	دال
Signification	دلالة
Signifié	مدلول
Stratégie	استراتيجية
Structure	بنية
Substitution	إبدال
Symbolisme	رمزية
Symétrie	تناظر
Système	نسق

T	
Terme	مصطلح
Texte	نص
Texture	حبكة
Thématique	موضوعاتية

Thème	موضوع
Théorie	نظرية
Tissu textuel	نسيج نصي
Totalitarisme	كُليانية
Type	نمط
Typologie	نمطية

U	
Usage	استعمال

V	
Verbalisation	تلفيظ
Version	ترجمة

II - مصطلح التناص و المفاهيم المرتبطة به

1. التناص:

مصطلح أطلقته جُوليا كريستيفا على العلاقة القائمة بين النص الأدبي والواقع الذي ينتجه من جهة وبينه وبين جميع النصوص السابقة عليه، والتي استفاد منها إما عن طريق تمثلها أو معارضتها أو حتى الرغبة في تدميرها وتجاوزها، من جهة أخرى. ولقد سبق لميخائيل باختين أن عالج نفس هذه العلاقة، ولكن تحت مصطلح آخر هو مصطلح "الحوارية". أما عند لورون جيني فإن مصطلح التناص يأخذ أبعاداً أخرى، إضافةً إلى ما قلناه، بحيث يشمل كل العلاقات التي يمكن أن يقيمها النص الأدبي مع محيطه الأدبي والاجتماعي إن على مستوى الشكل أو المضمون.

2. الجناس التصحيفي:

يقصد لورون جيني بمصطلح "الجناس التصحيفي" الاسم الذي يدخل في علاقة دلالية مع النص الذي يظهر بين سطوره، ويمثل بالتالي أحد الأشكال التي يتحقق بها التناص. من هنا نحب أن نشير إلى أنه لا توجد أية علاقةٍ بين هذا المصطلح وبين مصطلح "الجناس" كما تحددت معالمه في البلاغة العربية القديمة باعتباره اتفاقاً بين لفظين أو أكثر في الأصوات المكونة واختلافهما في المعنى المقصود.

3. التناظر الكنائي:

يستعمل لورون جيني هذا المصطلح للدلالة على العملية التي يتم فيها استدعاء مقطع نصي وإدماجه في النص الأصلي، وذلك رغبةً في استمرارية السرد دون توقفٍ، و يشترط في المقطع النصي المستدعى أن لا يحدث فجوةً دلاليةً في المعنى العام للنص الأدبي المدمج فيه. إن الدلالة الجديدة التي يحملها هذا المصطلح لا تمت بصلةٍ إلى الدلالة التي أعطتها

لـه البلاغـة العربيـة القديمـة باعتبـاره حسـب عبـد القـاهر الجرجـاني " إثبـات معنـى مـن المعـاني دون ذكـره بـاللفظ الموضوع له في اللغة ولكن بالإتيان بمعنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ إليه ويجعله دليلاً عليه" .

4. التناظر الاستعاري:

يقصد به لورون جيني الإتيان بمقطع نصي وإدخاله إلى سياق النص من خلال قياس دلالي يربطه به. وهذا النوع من الإدماج يأخذ مسحةً ميتالسانيةً لأن عملية القياس فيه هي غالباً ما تكون بشكلٍ أو آخر نتيجة رد فعل واع للكاتب تجاه إنتاجه الخاص. إنها تصلح لإضاءة معنى فقرة معينة، لإغناء لعبة تداعي الذكريات، للإشارة إلى اتجاه للقراءة من خلال صوت الآخر – وهذا التعريف كما هو جليٌّ يبقى بعيداً عن المفهوم البلاغي القديم كما حُدّد عنه عند اللغويين العرب باعتبار أن الاستعارة هي مجاز لغوي علاقته المشابهة بين المعنى الحقيقي، والمعنى المجازي، لأن الاستعارة هنا بقيت مقتصرةً عند حدود الجملة ولم تشمل النص الأدبي بأكمله.

5. المجانسة:

المقصود بها عند لورون جيني عملية تحريفية للنص الأصلي تتمثل في الاحتفاظ داخله بالمُصوتات / الصوائت مع تغيير شكلها الكتابي، هذا التغيير الذي يملأ النص بمعنى جديد، ولكي تصبح صورة تناصية يجب تعميمها على مجمل النص الأدبي. ولكن هاته الحالة لم يسبق أن تحققت في نص أدبي بأكمله، أو بتعبيرٍ آخر يمكن القول إن المجانسة هي تلك العلاقة التي تحدث أو يمكن إحداثها بين الكلمات الملفوظة وشكلها المكتوب الذي يشكله الكاتب حسب هواه الشخصي.

6. الإطناب:

إذا كانت البلاغة العربية القديمة قد حدّدت مصطلح "الإطناب" في كونه زيادة اللفظ على المعنى لتحقيق فائدةٍ متوخاةٍ، إلا أننا رغم معرفتنا بهذه الدلالة التي يحملها قد فضلنا أن نستعمله كمقابلٍ لمصطلح "Amplification" الذي يحدده لورون جيني باعتباره تحويلاً لنص أصلي بواسطة تطوير افتراضياته الدلالية، لأن هاته العملية لا تتم إلا بتمطيط الخطاب الأصلي وتوسيعه.

❖ **ملاحظة:**

ما قلناه عن هذه المصطلحات، يصدق على باقي المصطلحات الأخرى التي لها دلالةٌ محددةٌ في البلاغة العربية القديمة، إذ يجب تجريدها من دلالتها تلك والتعامل معها من جديد انطلاقاً من تعاريفها داخل المتن المترجم حتى يؤمن اللبس.

- المترجم -

الفهرس

من إصداراتنا في الدراسات الفكرية والنقدية:

* المفكرة ـ مذكرات _ جوزيه ساراماغو _ عدنان حسن
* تقشير بصلة ـ مذكرات _ غونتر غراس _ عدنان حسن
* جمالية الإبداع اللفظي _ ميخائيل باختين _ شكير نصر الدين
* التفكير في الرواية _ عبد الله المدغري _ إبراهيم أولحيان
* العذرية والثقافة _ مها حسين
* النص واستراتيجية التأويل _ صدوق نور الدين
* أبحاث نقدية _ شكير نصر الدين
* سياسة فوكو _ مصطفى الحسناوي
* الحياة والسلطة _ مصطفى الحسناوي
* أطياف الكتابة _ مصطفى الحسناوي
* شعرية المشهد _ محمد عليم
* تجليات الخطاب الشعري _ نجاح البطي
* شرفات متجاورة _ مجموعة _ إبراهيم أولحيان

